

Sebastian Borowicz

ROZDZIAŁ V

W odwróconym świecie obrazu: wiek XVI (sztuki piękne)



„[...] Nie każcie mi słuchać
O mądrości starców, raczej o ich szaleństwie”⁵²⁸.

„[...] przeczenia prawdziwiej określają rzeczy boskie”⁵²⁹.

Rozkosze starca

Ten, który posiada wiedzę [...] dla własnej zabawy [...] będzie sobie kaplicę osobistych pamiątek budował, aby do niej chodził, kiedy starość niepamięć przyniesie; on sam i każdy, który za nim pójdzie śladami. Rozkosz będzie miał patrzeć, jak te kwiaty kwitną, i kiedy inni w zabawach i ucztach, i innych tego rodzaju rzeczach odświeżenia szukają, on się tak, jak mówię, bawić potrafi całe swoje życie

⁵²⁸ T.S. Eliot, *East Coker (Cztery kwartety)*, przeł. M. Sprusiński, w: tegoż, *Poezje*, oprac. i przeł. M. Sprusiński, Kraków 1978, s. 198.

⁵²⁹ Pseudo-Dionizy Areopagita, *O hierarchii niebiańskiej* 241a, w: tegoż, *Pisma teologiczne*, t. 2, przeł. M. Dzielska, Kraków 1997, s. 53.

– takie oto słowa wkłada Platon w usta Sokratesa w *Fajdrose*⁵³⁰. Rozkosze mądrego starca są więc czysto intelektualne. Niemądrym filozof pozostawia natomiast uciechy ciała... Mimo fascynacji antykiem, odrodzenie przynosi jednak skrajnie niesokratyczne modele „rozkoszy” wieku starczego. Pierwszy wyraża się językiem Pierre’a Ronsarda i pędzlem Giorgionego, drugi piórem François Rabelais’go, Michela de Montaigne’a i sztuki Północy. Z jednej strony jest to zwątpienie i acedia, z drugiej – szaleństwo, *furiosa libido* oraz błazeństwo. Ryszard Przybylski w *Baśni zimowej* pisał, że:

[...] każde słowo starca jest słowem beużytecznym, *argon rhema* (Mt 12, 36–37). Minie chwila i rozplynie się w *wietrznej próżności*. Nie słuchaj tedy jego obrachunków życiowych. [...] Patrz, jak umiera starzec w szaleństwie wyzbytym obłądu. *Delirium* młodych ludzi bywa radosnym tańcem życia, nawet wówczas, kiedy podrygują oni w rytmie idiotycznego disco polo; nawet wówczas, kiedy ich poezja jest zwierzeniem skorpiona. Przedśmiertne obrachunki starca przypominają gaworzenie pijaka. Jakieś bredzenie o niegdysiejszych rozkoszach podniebienia. Jakiś błazeński katalog beużytecznych wspomnień. Zimne *delirium* rozważań o rozwianej mgłę. Pasma mętnych odbić w brudnym lustrze. Zamrożona wołowina. *A chilled beef*. Stos pokruszonych obrazów. *A heap of broken images*⁵³¹.

Smutna to starość, rozpaczliwa, zdegenerowana, „zimne *delirium*”, niczym w alegorycznej sztuce odrodzenia przybierająca postać Acedii czy Melancholii⁵³². Ta, jak pisze Cesare Ripa, to „kobieta stara, ponura i zboląła [...] Melancholia robi z człowieka to samo, co zima z drzewami i roślinami. Maluje się ją jako starą, gdyż rzecz to normalna, że młodzi są weseli, starzy zaś melancholijni”⁵³³. „Wyzbyta obłądu” *La Vecchia* pędzla Giorgionego pozostawia nas poza wszelką nadzieję, nawet tą, którą zdawała się dawać renesansowa apologia piękna mająca swe źródło w przedstawieniu Apol-

⁵³⁰ Platon, *Fajdros* 276d, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 124.

⁵³¹ R. Przybylski, *Zimne delirium*, w: tegoż, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 70.

⁵³² Co ma bezpośredni związek z poglądami na temat starości w ówczesnej medycynie. Zob. Laurentius (André Du Laurens), *Traktat o zachowaniu wzroku, o chorobach z melancholii, o zaziębieniach i o starości* (*Discours de la conservation de la veue, des maladies melancholiques, des catarrhes et de la vieillesse*), I wyd. 1594. W 1599 r. ukazało się wydanie angielskie: *A Discourse of the Preservation of the Sight: of Melancholike diseases; of Rheumes, and of Old age* w przekładzie Richarda Surphleta, z którego tu korzystam.

⁵³³ C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2012, s. 272.

lina Belwederskiego, „owego totemicznego posągu całego włoskiego odrodzenia”⁵³⁴. Zrezygnowany, melancholijny wyraz smętnej twarzy, nieco wulgarne rysy, przerzedzone białe włosy, lekko otwarte usta, prosty, zgrzebny strój... Nie jest to arystokratyczna starość bogatych weneccjanek z epoki. To wizualizacja starości takiej, jaką zjawi się ona w swojej bezradności bezpośrednio każdemu człowiekowi. Prostota, brak przerysowania. Naturalizm. Smutek. Przygnębienie. Z jednej strony mamy wrażenie, że jest to „portret matki Zorzona ręką Zorzona”, jak głosi wpis do inwentarza Gallerie dell’Accademia w Wenecji z 1569 roku; z drugiej, że to obraz-alegoria, obraz-emblemat starości odrodzenia, starość sama, upostaciowiona, nigdy bardziej realna, ludzka, bliska, doświadczalna. Mimo że niepokoi, nie jest odpychająca. Skłania do refleksji. Nie ma tu miejsca na ironię, groteskę, drwinę czy błazeński uśmiech. Widzimy ją w lustrze obrazu jako nas samych w przyszłości. Oto ponura wizja zwierciadła sztuki. Gestem ręki *La Vecchia* wskazuje samą siebie. Z rękawa wystaje fragment materiału lub kartki na kształt banderoли. Czytamy na niej: „COL TEMPO” (‘z czasem’). Oto dosięga nas powiew *vanitas* – beużyteczne słowo starca, „argon rhema [...] Minie chwila i rozplynie się w wietrznej próżności”, przywołując raz jeszcze słowa „starca Zosimy”⁵³⁵. Tę samą zadumę i przygnębienie dostrzegamy w rysach pełnego naturalizmu studium głowy starej kobiety autorstwa Andrei del Sarto z 1529 roku⁵³⁶. Niemniej jednak poza tą refleksyjną starością istnieje też starość inna, tonąca w mowie renesansowych arcydzieł Północy. Jej słowa trudno nazwać beużytecznymi; jej „paplanina” nie ma w sobie nic ze starczej rezygnacji; jej błazeństwo nie ma wymiaru egzystencjalnego nihilizmu. To nie tyle melancholijna i smutna starość Ronsarda czy Przybylskiego⁵³⁷, ile żywotna i błazeńska starość Montaigne’a. „Wolę raczej – napisze on – być mniej długo starym, niż być starym, zanim się nim stanę: toż chwytam wszelkie, by najmniejsze, sposobności uciechy [...] nie tyle pragnę uciech wielkodusznych, wspaniałych i uroczystych, ile życzyłbym raczej słodkich,

⁵³⁴ J.L. Koerner, *Mortyfikacja obrazu: Śmierć jako hermeneutyka u Hansa Baldunga Griena*, przeł. W. Michera, „Konteksty” 1 (2010), s. 17.

⁵³⁵ Określenie zaczerpnięte z wiersza Tadeusza Różewicza *tempus fugit* (opowieść), tom *Wyjście* (Wrocław 2004, s. 66). Postać tę, odnoszącą się do „brata Ryszarda”, poeta przywołuje z powieści *Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego.

⁵³⁶ Z kolekcji Ashmolean Museum w Oksfordzie. J. Brooks, D. Allen, X. Salomon, *Andrea del Sarto: The Renaissance Workshop in Action*, Los Angeles 2015, s. 202, nr 54.

⁵³⁷ „Zostały mi tylko kości, wyglądam jak szkielet, / Bez ciała, bez żył, bez mięśni, / Śmierć bez litości naznaczyła mnie swym karbem. / Nie śmiem oglądać mych ramion, bo boję się, że zadrzę”. Cyt. za: G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczeńska, Warszawa 1995, s. 268.

łatwych i bliskich”⁵³⁸. Starość odrodzenia jest więc równolegle pełna „koźlej jurności”, prześmiewcza, szydercza, żywotna jak nigdy wcześniej. Śmieszna własną witalnością, głupia, błazeńska, łakoma życia. Brak jej powagi – owej poetyki „naiwnego wzlotu”, dostojności Homera czy godności Cycerona. Ucieleśniają ją staruchy z *Gargantui i Pantagruela* Rabelais’go czy lubieżna i sprytna Celestyna ze sztuki Fernanda de Rojasa, rysująca się na przeciwległym do wizji Giorgionego biegunie starości. Na rycinach ilustrujących kolejne XVI-wieczne wydania *Tragikomedii o Kalikście i Melibei* przedstawiana jest jako pukająca do bram stręczycielka i żwawa ‘obieżykruchta’⁵³⁹.

La bellissima Diana, il bello Narciso – gest śmiechu

10 października 2015 roku w Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie została otwarta wystawa *From Bosch to Bruegel – Uncovering Everyday Life* będąca niezwykle podróżą do XVI-wiecznego świata wyobrażeń kultury Europy Północnej, artystów takich jak Hieronim Bosch, Lucas van Leyden, Quentin Massys, Pieter Aertsen czy Pieter Bruegel. To podróż do sztuki zanurzonej w ówczesnej rzeczywistości społecznej, w bezpośredniości, w tym, co przyziemne, wręcz wulgarne i nieprzyzwoite, a jednocześnie wyrastające ponad płaski horyzont realności. Oto przed nami „stos pokruszonych obrazów”, sztuka mówiąca o codzienności nie językiem „doskonałości formy i klasycznej czystości linii, naiwnego wzlotu i spokoju kontemplacji, słodkiego rozmarzenia, rozkosznego oddania się istnieniu bez udręki pytań teologicznych. Przeciwnie, znajdujemy tam straszliwe strony życia, które pozostawiają uczucie najgłębszego smutku i zniszczenia”⁵⁴⁰. Karczmy, burdele, bijatyki – świat oszustów, szalbierzy, starców, żebraków, wieśniaków, kobiet lekkiego prowadzenia się i lichwiarzy – tu podtytuł wystawy nabiera dodatkowego, ironicznego przecieź, znaczenia. Bo czy naprawdę sztuka ta utrwalała codzienność? Czy rzeczywiście, niczym przez dziurkę od klucza, mamy możliwość wejrzenia w barwny świat ówczesnej kultury Północy? To raczej zniekształcający rzeczywistość „język” wielkiej metafizyki, teologii negatywnej, ironii, reformacyjnej repliki oraz umoralniającej groteski. Unaoczniana

⁵³⁸ M. de Montaigne, *Próby* III, 5 (*O wierszach Wergilego*), przeł. T. Boy-Żeleński, Kraków 2004, s. 635.

⁵³⁹ J. Lyell, *La ilustración del libro antiguo en España*, Madrid 1997, rys. 114, 120.

⁵⁴⁰ É. Cioran, *Samotność i przeznaczenie*, przeł. A. Dwulit, Warszawa 2008, s. 80.

‘niewłaściwość’, zaprawiona odpowiednią dozą realności, jest tu narzędziem napominającej perswazji. To, co niemoralne, naganne, jawi się ku przestrodze i ośmieszeniu. Istnieje w obrazie jako zagęszczona rzeczywistość. To sztuka jako krzywe zwierciadło wizualizująca i kondensująca ludzkie ułomności, złe skłonności, wady, niedoskonałości, wykorzystująca przy tym z całą mocą siłę wypracowanych wcześniej schematów i konwencji przedstawieniowych czy ówczesnych stereotypów, tak aby każdy mógł odnieść je do siebie lub przynajmniej powiedzieć: „jakiż miałem szczęście, że mi się to nie przydarzyło”. Trudno więc zgodzić się tu z uwagą Marii Poprzęckiej, wygłoszoną przy okazji analizy obrazu *La Vecchia* Giorgionego, że „malarstwo nie lubi starości. Sztuka nie lubi starości”⁵⁴¹. Tylko sztuka „zaciemniona przez estetyczną perspektywę świata”, jakby powiedział Émile Cioran, sztuka afirmująca banalne piękno, pozbawiona tragizmu nie darzy starości uczuciem. Tę poetykę naiwności, mimo przezierającego neoplatonńskiego podłoża, odnajdujemy na przykład na rycinach Cristofana Robetty (1462–1535) *Alegoria miłości cielesnej* (*Mężczyzna przywiązany do drzewa przez Erosa*) czy *Pojmany młodzieniec i wolny*⁵⁴². *Invidia* (*Alegoria zawiści*) Robetty jest melancholijna. Naga, z obwisłymi piersiami stoi pośrodku sceny; jest smutna, zrezygnowana. Po obu jej bokach dwie pary nagich kochanków trwają w miłosnym uścisku⁵⁴³. Niemniej największym poniżeniem ‘starości’ jest nie tyle przydanie jej wymiaru sentymentalnego, ile jej unieobecnienie, to jest całkowite wizualne wykluczenie z pola obrazu. Tylko sztuka przemilczająca starość jest jej skrajnie nieprzychylna (co można odnieść zasadniczo do sztuki włoskiej). Georges Minois w swoim klasycznym studium o starości pisał:

Odrodzenie, które nawiązywało do greckiej starożytności, instynktownie przejęło helleński wstręt do starości. Nie starało się jednak wcale jej ukrywać, nadawać innych pozorów, odrzucać jej istnienie: wystawiało ją na pokaz, czyniło z niej widowisko, ukazywało wszelkie odrażające cechy. Podświadomie miało nadzieję, że odbierze jej moc, gdy wystawi ją na publiczny widok, a jednocześnie, wiedząc, jak bezużyteczne są te wysiłki, pastwiło się nad nią, oczerniało, zniesławiało i złorzeczyło starości⁵⁴⁴.

⁵⁴¹ M. Poprzęcka, *Galeria. Sztuka patrzenia*, Warszawa 2003, s. 16.

⁵⁴² M. Archer, S. Boorsch, J. Spike (red.), *The Illustrated Bartsch [Ill. Bart.]*, t. 28 (*Commentary*): *Italian Masters of the Sixteenth Century. School of Raimondi, Caraglio, Bonasone*, New York 1995, s. 299, 562.

⁵⁴³ Tamże, s. 298, 568.

⁵⁴⁴ G. Minois, dz. cyt., s. 267.

Trudno jednak przyjąć ten stereotypowy punkt widzenia. Ośmieszenie starości odbywało się wszak nie tyle w imię apologii klasycznej koncepcji piękna, ile w ramach mechanizmów mających swoje korzenie w ludowej, karnawałowej kulturze śmiechu. Chodziło więc nie o odrzucenie i wyszydzenie starości ze względu na fascynację antysenilną kulturą helleńską⁵⁴⁵, lecz o gest śmiechu⁵⁴⁶, w którym wyraża się szczególna witalistyczno-ludyczna, zabarwiona często groteską, postawa wobec świata, o jego moc terapeutyczną i oczyszczającą. „Weselę się jeno w urojeniu i we śnie, aby jakoby podstępem odwrócić żalobę starości” – napisze w *Próbach* Montaigne⁵⁴⁷, i uwaga ta odnosi się równolegle do sztuki: „weselę się jeno w obrazie” – można by sparafrazować francuskiego filozofa i humanistę. Chodzi tu o – powtórzmy za Edwardem Leszczyńskim –

[...] śmiech [...] wesoły, [...] szyderstwa śmiech szeroki, co swoim silnym wstrząśnieniem zrywa pieczęcie przesądów i zdziera maski pozorów – śmiech, który wprowadzie nowych form nie stwarza, ale z dumną swobodą igrając z dawnymi, nie da im stężeć w zmartwiałość wydętej powagi – śmiech, żywioł kapryśny a ożywczy, spienioną falą zalewający rzeczywistość, aby z tych nurtów wyszła świeższa i sposobniejsza do przyjęcia nowych form życia i sztuki⁵⁴⁸.

Wyśmiana, negatywnie sprofilowana starość staje się jednocześnie figurą widzenia świata, a fundująca ją niewłaściwość (odwrócenie właściwego, tj. mimetycznego porządku reprezentacji) – sposobem rozumienia postrzeganej rzeczywistości. W tak skonstruowanym świecie obrazu *la bellissima Diana* oraz *il bello Narciso* to już nie zbudowana na posthelleńskim ideale piękna para nieszczęsnych kochanków, lecz groteskowa para śmiesznych i brzydkich starców, jak u Antonia Tempesty (1555–1630)⁵⁴⁹. Sztuka epoki odrodzenia i manieryzmu, zwłaszcza sztuka Europy Północnej, odrzucając i ośmieszając starość, przez nurzanie się w grotesce,

⁵⁴⁵ Antysenilny wymiar kultury helleńskiej jest wyrazem pokutującego w powszechnym odbiorze stereotypu. Wystarczy przytoczyć tu przykład sztuki greckiej okresu hellenistycznego.

⁵⁴⁶ Zob. śmiech jako gest społeczny u Henriego Bergsona: R. Nycz, *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 231–266.

⁵⁴⁷ M. de Montaigne, *Próby* III, 5, s. 635.

⁵⁴⁸ E. Leszczyński, *Kronika. Z powodu szopki kabaretowej w Jamie Michalikowej*, „Museion” 2 (1912), s. 111–112.

⁵⁴⁹ Antonio Tempesta, *Il bello Narciso – La bellissima Diana*, rycina w zbiorach Bibliothèque Nationale de France w Paryżu.

w ohydzie rozkładu i brzydoty, rozpinanie się między tym, co jednocześnie straszne i śmieszne, przerażające i nieuchronne, paradoksalnie wielbi starość. Fakt, jest to rozkosz perwersyjna, miłość przez odwrócenie (łac. *per-vertō*), ale to właśnie nieuniknioność starości czyni banalną, wręcz unieważnia, poetykę klasycznego piękna. Sztuka każe nam więc pokochać starość przez wyszydzenie i wyśmianie, łącząc ją z brzydotą, głupotą, biedą, lubieżnością, szaleństwem, pijaństwem czy wulgarnym, nieobyczajnym zachowaniem właściwym warstwie chłopskiej. Sprzężenie to jest niezwykle silnie i ujawnia się w bardzo popularnym w wieku XVI motywie pary wiejskich starców, ukazywanych często właśnie w konwencji błazeńskiej (pijaństwo, womitowanie, defekacja). „*A natura discedimus; populo nos damus, nullius rei bono auctori*” („Od natury odstępujemy; ludowi się powierzamy, który w niczym nie jest dobrym przewodnikiem”) – można rzec za Seneką⁵⁵⁰. Na rycinie mistrza antwerpskiego Cornelisa Massysa *Bijatyka żebraków z żebraczkami* z 1539 roku⁵⁵¹ widzimy kłębowisko miejskiej biedoty. Cóż bardziej groteskowego i śmiesznego niż bójka starców, żebraków i kalek rozpisana na konflikt płci? Cóż bardziej nienadającego się na temat dzieła? Cóż bardziej brudnego, niewłaściwego, niskiego? Niski temat implikuje tu „niskie” medium, tanią technikę, jaką był drzeworyt. Czyni to po to, aby bez zbędnej wzniosłości i patosu przyzwyczaić nas do śmierci. Jest to rodzaj próby asymilacji nieuchronnego. Na innej rycinie Massysa z 1538 roku para brudnych, starych żebraków-kalek tańczy wesoło (*sic!*)⁵⁵². Oto paradoks żywotności i przeciwrotności renesansowej starości, dla której niemożliwe staje się możliwe: groteskowej w swej witalności i jednocześnie niezwykle naturalistycznej. Jej realizm podkreślają kalectwo, żebractwo, brud. Zamiast współczucia wzbudza śmiech. „Starcy powinni być odkrywcami” – postuluje T.S. Eliot. W sztuce renesansu i manieryzmu właśnie perwersyjni starcy stają się odkrywcami i przewodnikami w świecie *à l'envers*, w grobiańskiej rzeczywistości, zamkniętej w obrazie krainy wulgarnego śmiechu. „Daremnie walczyć sztuką przeciwko naturze!”, niemniej innej, „bezpiecznej” drogi oswojenia się ze śmiercią i starością nie mamy⁵⁵³. Jej odrzucenie kieruje nas

⁵⁵⁰ Przeł. T. Boy-Żeleński. Seneka, *Listy moralne do Lucyliusza* 99: „Odstępujemy od natury, podporządkowujemy się zaś pospółstwu, które w żadnej sprawie nie bywa dobrym przewodnikiem [...]”. Przeł. W. Kornatowski, Warszawa 1961.

⁵⁵¹ Z kolekcji Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie, nr inw. BdH 9722 (PK).

⁵⁵² Z kolekcji Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie, nr inw. BdH 8855 (PK).

⁵⁵³ M. de Montaigne, *Próby* III, 5, s. 635.

na drogę melancholii, smutku, przemijania i apologii *vanitas*. Tu, co prawda, również spotykamy starość, tym razem jednak nie śmieszną, oswajalną, lecz żalosną i przygnębiającą, taką jaką znamy z poezji Pierre’a Ronsarda, George’a Peele’a, Samuela Daniela czy ze słynnego portretu Lukasa Furtenagela *Małżeństwo Burgkmairów z 1529 roku*⁵⁵⁴. Zamieszczona na obrazie inskrypcja poucza nas: „(SOLL)CHE GESTALT VN SER BAIDER VVAS. IM SPIEGEL ABER NIX DANN DAS” („Taka postać obojga nas była, w lustrze jednak nic ponad to”). Na obramowaniu zwierciadła, w którym odbijają się dwie czaszki, czytamy natomiast: „ERKEN DICH SELBS / O MORES / HOFNVNG DER WELT” („Poznaj samego siebie. / O śmierci / nadziejo świata”). Dłoń Hansa Burgkmaira jest skierowana na patrzącego, w przeciwnym geście do gestu staruchy z obrazu Giorgionego. Wskazuje nie *ja*, lecz *Ty*, widzu! Inaczej jeszcze wskazuje błazeńska starucha: jej gest to nie tyle gest refleksji, ile śmiechu wskazujący odwróconą rzeczywistość – świat Pantagruela, który

[...] najpierw na ulicy Siennej, gdzie stoją gmachy uniwersytetu, stawiał czoło wszystkim regentom, bakałarzom i oratorom i powalił wszystkich na zadki. [...] zapędził ich wszystkich w kozi róg i wykazał im naocznie, że są z nich wszystkich jeno ubirecone barany. Zaczem zrobił się w mieście huczek i wszędzie gadano o jego tak cudownej wiedzy, zgóła aż do pocziwych praczek, rajfurek, traktierniczek, gałganiarek i innych, które, kiedy widziały go przechodzącego ulicą, krzyczały: *To on*; w czym znajdował przyjemność, tak samo jak Demostenes, książę oratorów greckich, lubił, gdy jaka stara zmurszała baba pokazując nań palcem mówiła: *To ten*⁵⁵⁵.

„Brzydkie księżne i szpetne staruchy”: starość ikoniczna – wizualizacja oraz wzorce kobiecej starości w sztuce XVI wieku

Odrodzenie przynosi ważne zmiany w sferze kultury wizualnej. Elementem tych zmian jest rozpowszechnienie się tematu kobiecej starości w sztuce

⁵⁵⁴ Obecnie w kolekcji Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.

⁵⁵⁵ F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel* (ks. 2, rozdz. 10), przeł. T. Boy-Żeleński, Kraków 2003, s. 160.

epoki. Starość, często dotąd pomijana, zostaje „udostępniona” dla zmysłu wzroku. Dotychczas zamykana w słowie, niejednokrotnie niezwykle ostrym i niepochlebnym, przechodzi w przestrzeń obrazu. Niemniej starość wydana oczom, starość „skonsumowana”, z czasem przestaje być wizualnym tabu wywołującym efekt wstrząsu. Oswojona przechodzi w sferę przyzwyczajień, konwencji, podlegając procesowi stopniowej deestetyzacji, to znaczy aby być naprawdę poruszająca, musi stać się jeszcze bardziej przerażająca, brzydsza, głupsza, groteskowa, transpłciowa. Dobitnym przykładem tego procesu jest słynny portret *Brzydka księżniczka* Quentina Massysa z kolekcji National Gallery w Londynie⁵⁵⁶. Skrajnie przerysowana stara kobieta o męskich rysach twarzy, z pomarszczonymi, wyeksponowanymi piersiami, trzymając w ręku drobny, subtelny pąk róży. Jej bogata, zbyt zdobna, zbyt kolorowa szata dodatkowo wzmacnia efekt komiczny. Aluzja seksualna ewokowana przez piękny, młody, jeszcze nierozwinięty kwiat zostaje zderzona z całą brzydotą kobiecej starości, jej karykaturalną szpetotą, groteskowością. Wywołuje śmiech. Owo grzeszne, seksualne *delirium* w przypadku młodych ludzi byłoby tu – parafrazując słowa Ryszarda Przybylskiego – „radosnym tańcem życia”. Seksualne *delirium* starej, lubieżnej, strojnej baby, aby nie stać się „zamrożoną wołowiną”, musi stać się... błazeństwem.

*

Wzrost popularności tematu kobiecej starości w sztukach pięknych to zmiana znacząca, którą należy wiązać między innymi z upowszechnieniem się taniego medium obrazowania, jakim była grafika (głównie drzeworyty, zwłaszcza na dużych drukach jednostronicowych [niem. *Bilderbogen*, ang. *broadsheet*]⁵⁵⁷, którym towarzyszyły krótkie teksty literackie z gatunku farsowego)⁵⁵⁸, jak też z odmiennym niż dotąd traktowaniem ciała i ludzkiej cielesności. Ciało kobiece, zwłaszcza nagie, jako przechodzące najbardziej skrajną przemianę, staje się prawdziwie fascynującym i frapującym tematem sztuki. Jest to szczególnie widoczne w scenach łaźiebnych czy w cyklach znanych jako „różne

⁵⁵⁶ Trudno tu jednak rozstrzygnąć, czy służy ona wizualizacji ‘brzydoty’, czy jest dokładnie odwrotnie.

⁵⁵⁷ W języku polskim funkcjonuje niezbyt zgrabny termin: ulotna odbitka drzeworytnicza.

⁵⁵⁸ Umożliwiło to pojawienie się na szeroką skalę w sztukach pięknych motywów i tematów „niskich” czy uważanych za gorsze, drugorzędne.

wieki kobiety”⁵⁵⁹. Często stają się one tylko pretekstem dla kobiecego aktu, w tym, co ciekawe, aktu ukazującego ciało starej kobiety, jak w przypadku dzieł Albrechta Dürera⁵⁶⁰ lub Hansa Sebald Behama⁵⁶¹.

Piękna weneckanka Dürera, *Wenus* Tycjana, Botticellego czy Giorgionego, *Danae* Corregia, *Diana* Domenichina, *Flora* Bartolomea Veneta, *La Fornarina* Rafaela – oto przykłady wzniosłości piękna, apologii kobiecego ciała, triumfu seksualności i sensualności, zwłaszcza w sztuce włoskiej, które można by mnożyć⁵⁶². Inspiracja antykiem, pięknem klasycznej formy, filozofią neoplatonską ma jednak i tu swoją odwrotną stronę. Piękna, naga bogini płodności i urodzaju *Ops* Jacopa Caraglia (1500–1565) posiada swoje starcze, karykaturalne, nacechowane satyrą, odbicie⁵⁶³. Na bliźniaczej rycinie, pośród zwierząt, tym razem napotykamy starą, nagą kobietę z odsłoniętym, wygolonym łonem, ściskającą zmarniałe, wyschnięte piersi⁵⁶⁴. Jest już zupełnie pozbawiona wstydu. Aż nadto czytelna to parodia starczej, wciąż niewygasłej seksualności i utraconej płodności bogini urodzajów. Tę samą grę starości z młodością, tym razem różnicowaną ze względu na płeć, podejmuje słynny obraz Dürera *Avaritia* (*Chciwość*) z kolekcji Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Na jednej stronie obrazu widnieje postać młodzieńca, na drugiej uśmiechająca się, bezzębna starucha z rozpuszczonymi włosami, obnażonymi, wyciągniętymi piersiami i sakwą monet: oto rozwiązała, lubieżna, pożądliva starka kupująca sobie miłość i młodość. Postać staruchy z workiem monet staje się typowym elementem kompozycji zwanej *sposalizio grottesco*, znanej z licznych prac mistrzów renesansu, uosabiając rozpustę seksualną, chciwość, występność. Do tego typu wyobrażenia nawiązuje starucha z jednego ze sztychów Ursa Grafa, na którym chrześcijański rycerz stoi między dwiema kobiecymi postaciami⁵⁶⁵. Młoda, niosąca wieniec uosabia cnotę, natomiast stara, niosąca worek z monetami, to upostaciowienie występku. Obie są „świeckimi” odpowiednikami anioła z krucyfiksem na klepsydrze

⁵⁵⁹ Jak na obrazie Hansa Baldunga Griena z Museum der bildenden Künste w Lipsku. Zob. P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation and Identity*, Manchester 1997.

⁵⁶⁰ Rysunek piórkiem pt. *Łaźnia kobieca*, 1496, Kunsthalle, Bremea.

⁵⁶¹ Tegoż, *Trzy kobiety w łaźni* z 1548 r.

⁵⁶² Zob. F. Ames-Lewis, M. Rogers (red.), *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot 1998.

⁵⁶³ J. Caraglio, *Opis Saturni coniunx materque deorum*, z kolekcji British Museum, nr inw. 1853,0709.93.

⁵⁶⁴ Wersja ze starą kobietą bez podpisu. M. Archer, S. Boorsch, J. Spike (red.), dz. cyt., nr 025 C12.

⁵⁶⁵ J.K. Rowlands, F. Anzelewsky, R. Zijlma (red.), *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts [HGE] ca. 1400–1700. Urs Graf*, t. 11, Amsterdam 1977, nr 358, s. 181.

oraz diabła-demonia z miechem z innej ryciny Grafa o tym samym temacie⁵⁶⁶. W umoralniające zestawienie młoda kobieta – stara baba wpisuje się też wyobrażenie ‘Prawdy’ i ‘Pokuty’ na słynnym obrazie Sandra Botticellego *Oszczyerstwo* (ok. 1494 r.) namalowanego według zaginionego dzieła Apellesa⁵⁶⁷. Pokuta za grzechy to stara, brzydka kobieta ubrana w podarte szaty. Obok niej stoi naga, młoda kobieta – to personifikacja Prawdy⁵⁶⁸. Takie sprzężone zestawienie (młoda-naga i stara-brzydka) w zupełnie innym kontekście będzie się pojawiać w scenach kuszenia św. Antoniego. Nieustająca gra młodości i piękna ze starością i brzydotą, tu ośmieszoną, groteskową, ukazaną pod postacią starej, lubieżnej rajfury – pozostając na usługach „poetyki moralności” – prezentuje jednocześnie całą, potężną ambiwalencję kultury odrodzenia względem ludzkiego ciała i cielesności⁵⁶⁹. Nieco bardziej liryczną i melancholijną grę męskiej młodości ze starością odnajdujemy na portrecie *Starzec z wnukiem* (1490) Domenica Ghirlandaia z kolekcji paryskiego Luwru⁵⁷⁰.

*

Naiwna idealizacja czy proces wypierania starości przez idealizowanie rysów twarzy („malarski *lifting*”) są oczywiście w sztuce renesansu i manieryzmu obecne (często starość rozpoznajemy po drugorzędnych detalach lub atrybutach)⁵⁷¹, niemniej w tym czasie w sztukach plastycz-

⁵⁶⁶ Tamże, nr 357. Pokrewieństwo staruchy (*vetula*) i diabła jest znane od czasów wczesnochrześcijańskich (również starucha jako inkarnacja demonu).

⁵⁶⁷ Galeria Uffizi, zob. też *Alegorię Kalumni* Lorenza Leonbruna (1489–1537), Pinacoteca Nazionale di Brera, Mediolan oraz sztych Erharda Schöna *Ein erklärung der Tafel des gerichtso der kostlich maler Apelles dem Künig Ptolemeus für malet* wraz z towarzyszącym mu tekstem Albrechta Glockendona. U. Mielke, R. Schoch (red.), *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700. Erhard Schön (continued)*, t. 48, Rotterdam 2000, s. 106–107.

⁵⁶⁸ Zob. przedstawienie starszej kobiety w czarnym płaszczu oraz młodej na fresku Giotta pokazującym pojednanie św. Anny i Joachima, które zapewne wpisuje się w podobny alegoryczny kontekst. Kaplica Scrovegnich w Padwie.

⁵⁶⁹ W przestrzeni ikonografii sakralnej to samo daje się zauważyć na innym obrazie mistrza – *Jezus wśród uczonych w Piśmie* (1505) z kolekcji Museo de arte Thyssen-Bornemisza w Madrycie. Młoda postać Jezusa, o nieco dziewczęcej urodzie, została zestawiona z postaciami starców, z których jeden ma wyraźnie groteskowe rysy.

⁵⁷⁰ Została ona wpisana również w krajobraz: zielone wzgórze vs urwista, samotna skała.

⁵⁷¹ Np. manierystyczny portret starej kobiety Bartolomea Passarottiego z kolekcji prywatnej, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomeo_Passarotti_-_Old_woman.jpg [dostęp: 13.06.2016].

nych funkcjonują trzy podstawowe wzorce reprezentacji kobiecej starości: naturalistyczny, liryczno-wanitatyczny oraz przerysowany, groteskowo-komiczny (tzw. *tronie*)⁵⁷².

Typ pierwszy reprezentuje sztuka portretowa. Są to wizerunki powstałe głównie na zamówienie możnych, arystokratów, artystów, bogatych mieszczan, jak wspomniane dzieło Lukasa Furtenagela, portret starej kobiety Hansa Memlinga z Museum of Fine Arts w Houston, portrety starych kobiet pędzla Bartholomäusa Bruyna, pełen reformacyjnej powściągliwości portret Marty Luter autorstwa Lucasa Cranacha Starszego z 1527 roku z kolekcji Sammlungen auf der Wartburg w Eisenach, portrety Bony Sforzy mistrza znanego jako Monogramista PF czy Izabelli Jagiellonki namalowane przez Lucasa Cranacha Młodszego. Do grupy tej zalicza się również niezwykle interesujący typ tzw. portretu matki artysty. Przykładem może być wizerunek matki Albrechta Dürera w wieku 63 lat z 1514 roku w kolekcji Staatliche Museen w Berlinie. Są to w dużej mierze dzieła konotujące, przy całym swoim naturalizmie, idee dostojeństwa, godności, doświadczenia, mądrości czy nobliwości. Częstokroć przywołują pośrednio wypracowany w sztuce renesansu schemat wyobrażenia zwany *homo literatus*, zarezerwowany dla portretu męskiego, wizerunków uczonych, humanistów w typie „dostojnych starców”, jak na przykład portret Erazma z Rotterdamu pędzla Hansa Holbeina czy autoportret Leonarda da Vinci z 1512 roku z Biblioteca Reale w Turynie.

Typ drugi, liryczno-wanitatyczny, reprezentuje wspomniany obraz Giorgionego, wizerunek Ewy z fresku Piera della Francesca w katedrze w Arezzo czy postacie starych kobiet pojawiające się w wanitatycznych cyklach znanych jako „różne wieki kobiety”. Postaci starej Sybilli Kumańskiej czy starej kobiety z *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła nie wywołują już jednoznacznie pozytywnego wrażenia. Przerysowane, męskie, muskularne ciało tej pierwszej nie komponuje się dobrze z twarzą starej kobiety. Mające wywołać efekt grozy, dostojeństwa, powagi ciało sytuuje się na cienkiej linii graniczącej z groteską. Postać drugiej starej kobiety o pustych oczodołach

⁵⁷² Jest to określenie zaczerpnięte z języka holenderskiego znaczące tyle, co ‘pysk, ryj’, odnoszące się do zdeformowanego wyobrażenia twarzy (lub głowy). Termin ten pochodzi od Willema Goereego, który użył go w stosunku do typów fizjonomicznych wypracowanych przez Leonarda da Vinci (*Natuurlyk en Schilderkonstig Ontwerp der Menschkunde* [...], Amsterdam 1682, s. 203). Zob. J. Muylle, *Groteske koppen van Quinten Metsijs, Hieronymus Cock en Hans Liefrinck naar Leonardo da Vinci*, „De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief” 10:1 (1994), s. 252–265.

i obwisłych, wyschłych piersiach inspirowany jest, przynajmniej częściowo, wyobrazeniami *Invidii*.

Do typu trzeciego, najbardziej nas tu interesującego, należą dzieła ukazujące kobietą starość w sposób przerysowany, często groteskowy, satyryczny, przy czym efekt przerysowania może być wywołany przez deformację efektów starzenia, hiperbolizację cech lub rysów (zwłaszcza brzydoty), przez komiczną sytuację, w jakiej postać starej kobiety zostaje umieszczona, jak też przez jej nieodpowiednie zachowanie. Stopień nasilenia przerysowania także może być różny, sytuując niektóre dzieła blisko typu pierwszego (wyobrażenia o charakterze naturalistycznym), jak w przypadku portretu starej chłopki Pietera Bruegla z 1564 roku z kolekcji Alte Pinakothek w Monachium, lub typu drugiego (wyobrażenia o charakterze wanitatywnym), jak w studium starej kobiety z obnażoną piersią (znanego jako *Wiedźma*) Hansa Baldunga Griena z kolekcji National Gallery of Art w Waszyngtonie, aż po wyobrażenia skrajnie przerysowane, jak starucha z ryciny Hansa Weiditza *Stara kobieta z dwójką dzieci trzymających wiatraczki* (1521)⁵⁷³. Tu również należy zaliczyć sztukę alegoryczną – wyobrażenia występków i grzechów. Przykładem może być *Invidia* Georga Pencza (1500–1550), ucznia Dürera, przedstawiona jako demoniczna, naga, stara kobieta z rogami i skrzydłami, kłusująca własną dłoń⁵⁷⁴. Do najbardziej reprezentatywnych egzemplarzy tej kategorii będą należeć wspomniana *Avaritia* Dürera, groteskowe szkice fizjonomiczne Leonarda da Vinci⁵⁷⁵, pokrewna im *Brzydka księżniczka* pędzla Quentina Massysa, groteskowy biust starej kobiety tego mistrza⁵⁷⁶ czy manierystyczna *Para starców* (*Karykatura*) Bartolomea Passarottiego⁵⁷⁷.



⁵⁷³ Z kolekcji Gotha, Schlossmuseum, Schloss Friedenstein, Kupferstichsammlung, nr inw. 40,20/835. M. McDonald, *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488–1539). A Renaissance Collector in Seville*, London 2004, t. 1–2, s. 353, nr 1972, fig. 249.

⁵⁷⁴ Rycinie towarzyszy utwór Hansa Sachsa z 1534 roku. R. Zijlma, T. Falk (red.), *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700. Michael Ostendorfer (continued)* – Georg Pencz, t. 31, Roosendaal 1991, nr 79, s. 178–179.

⁵⁷⁵ M. Clayton, *Leonardo Da Vinci: The Divine and the Grotesque*, London 2002.

⁵⁷⁶ *Borststuk van een oude vrouw* (1530), M.J. Friedländer, *Quentin Massys as a Painter of Genre Pictures*, „The Burlington Magazine” 89 (1947), s. 115–119,afb. II-A, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=massys&start=306> [dostęp: 25.06.2016].

⁵⁷⁷ Obraz w kolekcji prywatnej Petera Williego, Bridgeman Art Library.

„W książkach poetów przeczytałem...”⁵⁷⁸ – odwrócona rzeczywistość obrazu i jej język

Srając sobie w ciepłe rano,
Dziurę w zadku powąchałem:
Cuchło bardziej, niż myślałem,
I jakoś dziwnie zasrano;

I wraz w myślach mych wołałem
Moją donnę ubóstwianą,
Srając

– takie oto „gada i składa wiersze” Gargantua. „Ale, jak mi gównu miłe, co tych, to sam nie złożyłem, jeno słysząc, jak je recytowała jedna stara pani, którą widzisz oto, zachowałem je w ładownicy mej pamięci”⁵⁷⁹. Postać śpiewającej rondo staruchy wpisuje się w odwrócony, groteskowy świat utrzymywany. To świat zmyślony, fantastyczny, niejednokrotnie mający tylko ustanowić uspokajający pozór rzeczywistości. To ziemia Latareńska, Moronia, kraina wiecznej szczęśliwości, pijaństwa, obżarstwa, bez troski, głupoty, starczego błazeństwa, seksualnej swobody i nicnierobienia⁵⁸⁰; to „świat w ustach Pantagruela”⁵⁸¹, kraina Gardzielców – świat grobiański,

⁵⁷⁸ „In der Poeten pücher hab ich gelesen...”, fragment tekstu z ryciny Hansa Weiditza pt. *Stara kobieta z dwójką dzieci*, 1521, z kolekcji British Museum, nr inw. 1880,0612.212.

⁵⁷⁹ F. Rabelais, dz. cyt. (ks. 1, rozdz. 13), s. 38–39.

⁵⁸⁰ Zob. opierające się na tym samym założeniu, sparodiowane przez Ferekratesa w komediach *Persowie* oraz *Górnicy*, orfickie wyobrażenie zaświatów: Atenajos, *Uczta mędrców* 6.96–97.

⁵⁸¹ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa, s. 258: „[...] wreszcie wszedłem do gęby [Pantagruela – przyp. S.B.]. Ale, o bogowie i boginie! cóż tam ujrzałem? Niechże mnie Jowisz porazi swoim piorunem o trzech grotach, jeśli kłamię! Wędrowałem tak po tym wnętrzu, jako się chodzi po kościele św. Zofii w Konstantynopolu, i ujrzałem skały tak wielkie jak góry Duńczyków (mniemam, iż to były jego zęby) i wielkie łąki, i srogie lasy, wielkie i potężne miasta, nie mniejsze od Lyonu albo Połturu. [...] Następnie zeszedłem po zębach przednich, aby dojść do szczęki; ale po drodze, w wielkim lesie, który ciągnie się ku uszom, złupili mnie bandyci; następnie trafiłem schodząc na miasteczko, zapomniałem, jak je zowią, gdzie hulałem sobie suciej niż kiedykolwiek i zarobiłem nieco pieniędzy na życie. A wiecie jak? Spaniem [...]. I oto przyszło mi na myśl, że to jednak szczerza prawda, co powiadają, że połowa świata nie wie, jak żyje druga połowa. Nikt bowiem jeszcze nie opisał tego kraju, gdzie jest więcej niż dwadzieścia pięć zamieszkałych królestw, nie licząc miejsc pustynnych i szerokiej odnogi morskiej; napisałem też o tym

w którym Aleksander Wielki „naprawiał stare portki i w ten sposób zarabiał na życie; Kserkses był roznosicielem musztardy [...], Papież Sykstus smarował maścią francowatych”⁵⁸². W ten model wpisują się obrazy ze szkoły Quentina Massysa. *Śmiejący się starzec i płacząca starucha* pędzla jednego z naśladowców mistrza ukazuje wykrzywione, karykaturalne, przerysowane, brzydkie twarze⁵⁸³. *Delirium* renesansowych staruch, ich pijackie gaworzenie to nie tyle „bredzenie o niegdyśszych rozkoszach podniebienia”, ile mowa negatywna, odwrócona, sztuka niewłaściwa, zaprzeczająca. To nie tyle bezmyślna, głupia afirmacja schyłku życia, ile ostrzeżenie; to szaleństwa wypowiedane ustami błaznów i błaznic, tym bardziej przewrotne, gorzkie, tym mądrzejsze i ważniejsze. Eliot pisał: „Nie każcie mi słuchać / O mądrości starców, raczej o ich szaleństwie” i słowa te w sposób niezwykle trafny aktualizują błazeński profil kobiecej starości epoki odrodzenia. To typ obrazowania wpisujący się w poetykę rabelais’owską, w styl „sokratyczny”, krzepki, ludowy, „przy czym w stylu tym – jak pisze Erich Auerbach – ukrywa się zarazem boska prawda i najdoskonalsza cnota”⁵⁸⁴. Nieprzyzwoitość czy ohyda rozmaitych wizualizacji kobiecej starości ma tu więc niewiele wspólnego z mizoginią, uprzedzeniami lub nienawiścią wobec kobiet. Obsceniczność i niewłaściwość stają się pełnoprawnym językiem literatury i sztuki epoki – nabierają funkcji filozoficznej. Jego elementem jest właśnie *muger monstra* – potworna, straszna baba, taka jaką spotykamy choćby w opowieści-bajce Panurga w *Gargantui i Pantagruelu*⁵⁸⁵. Owa sprośna powiastka o lwie, lisie i starej babie według

wielkie dzieło zatytułowane *Historia Gardzielców*: tak ich nazwałem, ponieważ zamieszkują w gardzieli mego pana Pantagruela”. F. Rabelais, dz. cyt. (ks. 2, rozdz. 32), s. 226.

⁵⁸² Tamże (ks. 2, rozdz. 30), s. 219.

⁵⁸³ Obraz z kolekcji Maxa Grundiga (nr inw. 98) wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Hampel w Monachium 27 marca 2014 roku, nr 327. Zob.: <https://hampel-auctions.com/a/Niederlaendischer-Maler-in-der-Stilnachfolge-des-Quinten-Massys-1466-1530.html?a=96&s=401&id=517902> [dostęp: 12.06.2016].

⁵⁸⁴ E. Auerbach, dz. cyt., s. 275.

⁵⁸⁵ „Lew [...] przechadzał się po lesie, gdzie właśnie stara babuleńka obłamywała i wiązała chrusty; owa, widząc zbliżającego się lwa, padła ze strachu na wznak, w taki sposób, iż wiatr odwinął jej suknię, spódnicę i koszulę aż po ramiona. Widząc to lew, tknięty litością, przybiegł, aby zobaczyć, czy nie doznała jakiej szkody, a widząc jej tentego, rzekł: «O, biedna kobiecino, któż cię tak skaleczył?». Wymawiając te słowa, lew spostrzegł lisa i zaczął nań wołać: «Kumie lisie, hej, hej, bywaj: potrzebnyś tutaj». Skoro lis nadbiegł, rzekł mu lew: «Mój kumie i przyjacielu, skaleczono oto tę kobietę między nogami bardzo szpetnie i zachodzi wyraźne naruszenie spójności tkanek: patrz, co za ogromna rana od rzyci aż po sam pępek: będzie ze cztery, ba, półszоста piędzi. To cios od siekiery; zdaje mi się, że rana musi być dość stara. Zatem, aby muchy się do niej nie przypytały, wycieraj ją bardzo pilnie, proszę cię o to, zewnątrz i wewnątrz:

samemu Panurga pochodzi z *Libro de computationibus mendicantium*, dzieła, którego autorem był niejaki Frater Lubinus. Pod jego postacią skrywa się Pierre Descornes, franciszkanin znany z potępienia Lutra i Erazma z Rotterdamu. Groteskowy, wulgarny świat zostaje niespodziewanie złączony z rzeczywistością, służąc wykpieniu i ośmieszeniu też znanego paryskiego teologa. Pamiętajmy jednak, że obsceniczna bajka chytrego i przebiegłego Panurga opowiadana jest już w świecie odwróconym, przez postać równie komiczną, co sama historyjka. Jest to zatem odwrócenie do potęgi. Świat obrazów rzadko jest wulgarny w sposób tak dosłowny. Literatura jest o wiele mniej empatycznym medium niż sztuka. W słowie jesteśmy w stanie znieść o wiele więcej – pisze Maria Poprzęcka w kontekście sztuki typu *abject*⁵⁸⁶. Monstrualną odpowiedniczkę staruch Rabelais'go napotykamy na wspomnianym sztychu Hansa Weiditza. Jej ciało tworzy olbrzymia, groteskowa głowa oraz dwie wielkie, opadające do ziemi, piersi. Taką postać, jak głosi tekst umieszczony ponad ryciną, widział poeta we śnie na pewnej dziwnej wyspie: „*in der Poeten pücher hab ich gelesen / Wie ich sei in einer Insel gewesen / In einem trawm ist es mir geschehen*” („w książkach poetów przeczytałem / jak byłem na pewnej wyspie / przydarzyło mi się to we śnie”)⁵⁸⁷. Starucha jest z innej, sennej rzeczywistości, w której wszystko jest możliwe. Mamy tu do czynienia również ze światem odwróconym, ze Szlarafią (tj. ‘Krajiną uczonych małp’), nierzeczywistą krainą na opak.

*

„Pewnego dnia w Szlarafii naprawdę odnalazłem przedziwny targ kobył, / albowiem mężczyźni sprzedawali tam stare baby [...]”⁵⁸⁸ – tak zaczyna się szwank

toć masz ogon długi i piękny po temu» [...]. Poczciwy lis wycierał bardzo pilnie, tam i sam, zewnątrz i wewnątrz, zaś szelma stara pierdziała i bździała tymczasem, czyniąc smród jak wszyscy diable. Biedny lis cierpiał srogie męki, nie wiedział bowiem, w którą stronę się obrócić, aby umknąć fetoru bździn tej staruchy: owo kiedy się tak wykręcał, ujrzał, że z tyłu jest jeszcze inna szczelina, nie tak wielka jak ta, którą od much chronił, i że stamtąd idzie na niego ów tak cuchnący i plugawy wiatr”. F. Rabelais, dz. cyt. (ks. 2, rozdz. 15), s. 176–177.

⁵⁸⁶ M. Poprzęcka, *Po ciemnej stronie*, w: *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2010, s. 395–410.

⁵⁸⁷ Ilustracja wraz z transkrypcją tekstu dostępna w katalogu on-line British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1480243&partId=1&subject=16312&sortBy=fromDateDesc&page=1 [dostęp: 15.11.2015].

⁵⁸⁸ „*Eins Tags im Schlaweraffen Land / Ich gar ein seltzamen Roßmarck fand, / Da hett man alte Weiber feil*”.

Hansa Sachsa *Der alten Weiber Roßmarck* (*Kobyli targ starych bab*). Na owym targu sprzedawano, wymieniano i ujeżdżano kobiety niczym kłaczę („*Solcher weiber geritten dar*”). Młodzi mężczyźni wymieniali staruchy na młode kobiety, starcy sprzedawali, prowadzane w wędzidlach (*zaum*) i kagańcach (*maulkolb*), młódki⁵⁸⁹. O jednej ze sprzedawanych staruch młody mężczyzna mówi: „Ona ma tylko trzy zęby w gębie. / Niemniej nadal pociąga [popija]⁵⁹⁰, i nie jest leniwa. / Tam, gdzie przechodzi koło flaszek z winem, / tam przeplukuje [swe] starcze trzewia” („*Sie hat nur drey zeen inn dem maul. / Doch zeucht sie gern und ist nit faul. / Wo sie kumbt uber die wein-flaschen, / Thut sie den alten geder waschen*”)⁵⁹¹. Niemieckie *waschen* oznacza ‘prać, płukać, umyć, obmyć’, co – podobnie jak niderlandzkie *spinnen* (‘prząść’) – odwołuje się do jednej z podstawowych czynności domowych przypisywanych ówczesnym kobietom⁵⁹². Obraz staruchy został więc zbudowany na stereotypie wizualnym (zezwierzenie: baba-kobyła; brzydki wygląd: trzy zęby, por. niżej analogiczny element w przypadku budowania stereotypu angielskiej wiedźmy) oraz czynnościowym (starucha nie jest leniwa, gdyż chętnie robi pranie). Dziwne to jednak pranie – ‘pierze’ czy też ‘płucze’ ona nie tyle brudne rzeczy, ile swoje wnętrze winem. Typowa czynność kobieca zostaje tu odwrócona w sposób żartobliwy, tak że zaczyna się odnosić do innego, tym razem negatywnego, stereotypu – skłonności starych kobiet do

⁵⁸⁹ „Darauff sahe ich ein alten man, / Der sein jung weib vertauschen wolt. / Bot sie eym jungen an, der solt / Sein altes weib im daran tauschen” („Później widziałem starego mężczyznę, który chciał wymienić swoją młodą babę. Zaproponował pewnemu młodemu, że tamten powinien swoją starą babę za tę zamienić”).

⁵⁹⁰ Starucha jest komiczną wersją „Pani Wenus z rzycią słomianą” („*Frow Venus mit dem stræwen ars*”), która ma własną stajnię błaznów (S. Brant, *O uwodzeniu*, w: tegoż, *Okręt błaznów*, oprac. i przeł. A. Lam, Pułtusk 2010, s. 34). Zob. lubieżną staruchę unoszącą do góry spódnicę na sztychu Wilhelma Stettlera. D. Beaujean, S. Turner (red.), *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700. Wilhelm Stettler to G.C. Stich*, t. 78, Ijssel 2010, s. 13, nr 30.

⁵⁹¹ Por. komiczny motyw bezzębnej staruchy: „Jako macie o tym rzeczenie staruszki, która nie miała zębów w paszczęce, a jeszcze powiadała: *Bona lux*” (F. Rabelais, dz. cyt. [ks. 1, rozdz. 30], s. 32) zaczerpnięty przez Rabelais’go z *Pochwały głupoty* Erazma z Rotterdamu.

⁵⁹² Zob. rycinę Hansa Schäufeleina *Mężczyzna robiący pranie* będącą ilustracją do utworu Hansa Sachsa *Ho, ho pracz* z 1536 r., na której kobieta z różgą pilnuje mężczyzny robiącego pranie. Kupferstichkabinett, Kunstsammlungen, Coburg. Przedstawia ona świat odwrócony, podobnie jak rycina Erharda Schöna *Nie ma większego skarbu tu, na ziemi, niż pobożna żona, która pożąda cnoty*, na której mężczyzna na kolanach, niczym wół, ciągnie wóz z praniem (zob. poniżej). W przypadku kultury niderlandzkiej i związku pijaństwa z przędzeniem zob. niżej przedstawienie starej kobiety z kądzielą i kubkiem wina.

nadużywania wina. Typowa starucha to zatem brzydka, rozwiązała niczym klacz, pijaczka, która nigdy się nie leni, gdy chodzi o „pranie”!

Przytoczony tekst jest integralną częścią jednostronicowego druku opatrzonego drzeworytem Erharda Schöna *Targ bab w Schlampampenland*, znanego nam z norymberskiego przedruku Wolfganga Straucha z 1570 roku⁵⁹³. Wersja ta zawiera nieco zmieniony wariant szwanku: „*Eins mal ich in schlampampen land Gar ein seltzamen Rossmarck fand [...]*” („Pewnego razu w krainie Schlampampen znalazłem całkiem dziwny kobyli targ [...]"). Sama nazwa miejscowości jest niezwykle ciekawa; to ‘kraina głupców’, czy też może dosłownie ‘kraina obżarstwa’ (niem. *schlampampen* ‘ucztować ponad miarę, obżerać się’) bądź ‘kraina dziwek’ (niem. *Schlampe* ‘dziwka, suka’). Ta celowa dwuznaczność doskonale wpisuje się w postać ‘staruchy’ jako figury uosabiającej zarówno grzech obżarstwa, jak i lubieżności, rajfurstwa. Warto podkreślić, że w XVII-wiecznym teatrze niemieckim mateczka *Schlampampe* (tj. ‘Obżerająca się’), bohaterka między innymi tragikomedii Christiana Reutera (1665–1712) zatytułowanej *Choroba i śmierć zacnej Pani Schlampampe* (*Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod*)⁵⁹⁴, stanie się jedną z masek, odpowiedniczką błazna ‘Kiełbaśnika’ – Hanswurst.

Stos pokruszonych obrazów – fikcje poetyckie: stara pijaczka i wariatka w sztuce XVI wieku

W XVI wieku postać pijanej i szalonej staruchy staje się elementem wielu, czasem bardzo rozbudowanych, różnorodnych narracji. Nie tworzą one jednak jednolitego, spójnego ikonograficznie świata wyobrażeń. To raczej „stos pokruszonych obrazów”, szereg osobnych *historiai*, fabuł, scen, przestrzeni, których bohaterką, często drugoplanową, jest owa postać obrazująca „chorobę

⁵⁹³ U. Mielke, R. Schoch (red.), *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700*. Erhard Schön, t. 47, Rotterdam 2000, s. 136–137, nr 88. E.M. Ackerman, *Das Schlaraffenland in German Literature and Folksong: Social Aspects of an Earthly Paradise, with an Inquiry into Its History in European Literature*, Chicago 1944.

⁵⁹⁴ Pierwsze wydanie z 1696 r. ukazało się jako tłumaczenie z francuskiego anonimowej sztuki bez podania miejsca wydania: *La Maladie et la mort de l'honnête Femme*. Das ist: *Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod*. Zob. Ch. Reuter, *Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod. Lustspiel in drei Akten*, red. K.-M. Guth, Berlin 2015. S. Colvin, *The Rhetorical Feminine: Gender and Orient on the German Stage, 1647–1742*, Oxford 1999, s. 251–252.

duszy i ciała”. Jej obecność prawie zawsze zaburza „realizm” przedstawienia, każąc nam zastanowić się, czy aby na pewno świat, który postrzegamy w obrazie, jest zwykłym, mimetycznym odbiciem rzeczywistości. Stara pijaczka i wariatka stanowi tym samym postać mediacyjną, graniczną – łączy przeciwstawne światy: wyobrażony i rzeczywisty. Dzieła, których jest mniej lub bardziej jawną bohaterką, możemy podzielić na następujące grupy: (1) pojedyncze przedstawienia o charakterze alegorycznym; (2) studia postaci oraz typy społeczne, często o charakterze groteskowym; (3) rozbudowane narracje i sceny zbiorowe, np. sceny w warsztacie rzemieślniczym, w młynie, u cyrulika, w karczmie, w domu publicznym, w łaźni, w/przy fontannie młodości, wiejskie zabawy i święta, karnawały, piekielna chmara i sceny kuszenia, sabaty czarownic oraz sceny mitologiczne.

Niniejszy rozdział został zbudowany na analizie wymienionych opowieści, zmyślonych, poetyckich fabuł. Owe fikcje poetyckie wpisują się w kategorię ikonograficzności (*iconographique*) Jérôme’a Bascheta, francuskiego badacza sztuki średniowiecznej⁵⁹⁵. Kluczowe wydają się tu, zaczerpnięte z myśli tego uczonego, pojęcia serii, stereotypowości, modeli narracyjnych oraz tzw. hipertematów. „Ujęcie seryjne – jak postuluje Baschet – musi doprowadzić do studiowania układów przedstawień formowanych z zespołu tematów ikonograficznych, które będziemy nazywali *hipertematami*”⁵⁹⁶. Taką funkcję pełnią w przypadku niniejszego studium *historiai* – fabuły ikoniczne. Wydzielone i opisywane na wybranych przykładach składają się one jednocześnie na analizę systemu ikonicznego. Jej ostatecznym celem jest rozpoznanie tego, co François Lissarrague i Alain Schnapp nazywają „pracą społecznych wyobrażeń”, tj. sposobu patrzenia, jakim posługiwali się ówczesi⁵⁹⁷. Analiza przedstawień, ich podział na grupy, serie, tematy czy hipertematy ma więc na celu zdobycie wiedzy o tym, co kryje się za użytym znakiem systemem reprezentacji. Stąd, tak jak „nie można już pisać historii rodzajów – erotyka, wojna, biesiada – bez próby odczytania w nich historii miasta”⁵⁹⁸, tak nie można poprzestać na samym opisie *historiai* – fabuł, których uczestniczką są rozmaite wcielenia pijanej i szalonej staruchy – bez odczytania w nich historii norm społecznych.

⁵⁹⁵ J. Baschet, *Inwencyjność i seryjność średniowiecznych przedstawień wizualnych. W kierunku poszerzonej metody badania ikonografii*, przeł. J. Mackiewicz, „Konteksty” 3 (2005), s. 49–70.

⁵⁹⁶ Tamże, s. 61.

⁵⁹⁷ F. Lissarrague, A. Schnapp, *Malarstwo Greków czy Grecja malarzy?*, przeł. W. Michera, „Konteksty” 1 (2006), s. 5.

⁵⁹⁸ Tamże, s. 6.

Ek fra za staje się tu podstawową strategią interpretacyjną w systemie reprezentacji, którego mechanizm w dużej mierze opiera się na wytwarzaniu kulturowej opowieści o rzeczywistości, fikcyjnej fabuły. „Obraz staje się spektaklem, w którym nakładają się na siebie mit i życie codzienne”⁵⁹⁹. Jego bohaterami są postacie quasi-rzeczywiste. Sceny „wesołej kompanii” w tawernie nie są więc elementem „historii biesiady”, ale programowym zapisem polityki moralności; to „wypowiedzi-w-obrazie”, jak je nazywa Baschet⁶⁰⁰. Sztukę renesansową z jej fabularnym mechanizmem reprezentacji cechuje z jednej strony duża stereotypowość (objawiająca się wykorzystaniem wcześniej wypracowanych schematów ikonograficznych, klisz, figur⁶⁰¹), a z drugiej – inwencyjność⁶⁰². Polega ona na wikłaniu postaci staruch znanych ze sztuki wieków poprzednich w nowe, rozbudowane narracje, scenki, historie, opowieści. To swoista renesansowa paradoksologia.

Figury alegoryczne

Sztuka renesansu utrzymuje alegoryczny wymiar kobiecej starości tak charakterystyczny dla epoki poprzedniej. Zniekształcone ciało nadal służy wizualizacji negatywnych cech i przywar ludzkich. Szczególnie silnie eksponowana jest tu figura *Invidii*. Wysuszone ciało, obwisłe piersi to typowe elementy tej kliszy. Obraz *Alegoria Oszczercstwa (Kalumnia)* Lorenza Leonbruna z kolekcji Pinacoteca di Brera w Mediolanie ukazuje całkowicie alegoryczny świat. Tworzą go mniej lub bardziej groteskowe postacie symbolizujące ludzkie występki, takie jak Niewiedza, Oszczercstwo, Rozwiązłość. W centrum obrazu stoi naga starucha z obwisłymi piersiami – to Invidia wskazująca palcem tyrana siedzącego na tronie⁶⁰³. Zawiść jest głównym tematem obrazu antwepskiego mistrza Jacoba de Backera (1555–1585) – na wpół naga starucha z obnażonymi piersiami i głową przypominającą wizerunki Meduzy pożera serce⁶⁰⁴. Na rycinie Andrei Mantegni zatytułowanej *Bitwa bóstw morskich* naga

⁵⁹⁹ Tamże.

⁶⁰⁰ J. Baschet, *Inwencyjność i seryjność...*, s. 51.

⁶⁰¹ Por. koncepcję sztuki średniowiecznej Émile’a Mâle’a jako sztuki stereotypowej: tegoż, *L’art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1948, s. 13, 35.

⁶⁰² Termin ten pochodzi od Jeana Wirtha (*L’Image médiévale. Naissance et développements (VI^e–XV^e siècles)*, Paris 1989).

⁶⁰³ Archiwum Alinari, Florencja, zob. Giovanni Battista Moroni, *Alegoria Oszczercstwa* z kolekcji Musée des Beaux-Arts w Nîmes.

⁶⁰⁴ Museo di Capodimonte w Neapolu.

starucha stoi na stworze morskim, trzymając triumfalnie tabliczkę ze swoim imieniem⁶⁰⁵. Podobną figurę napotykamy na drzeworycie Albrechta Dürera *Herkules pokonujący Molionów* z około 1496 roku. Naga, rozwścieczona starucha wylania się zza postaci herosa i zamachuje się, niczym maczugą, wielką zwierzęcą zuchwą. Podobnie na rysunku Leonarda da Vinci: naga starucha dosiadła szkielet (śmierć) niczym Fyllis Arystotelesa, co zawiera w sobie silny podtekst seksualny⁶⁰⁶. W jej oczach i prawym uchu tkwią gałązki. W komentarzu mistrza czytamy: „Invidia [...] ma rażone oczy gałązką palmową i oliwną. Ucho ma ranione wawrzynem i mirtem, by pokazać, że zwycięstwo i prawda ją gorszą”⁶⁰⁷. Ten alegoryczny sposób obrazowania ‘Zawiści’ jest równolegle częścią wyobrażenia renesansowej wiedzy. Wystarczy wspomnieć słynny sztych Albrechta Dürera *Wiedźma z kądzielą na koźle* (1501)⁶⁰⁸ czy *Lo stregozzo* (1515) Agostina Veneziana⁶⁰⁹.

*

W podręczniku ikonologii Cesarego Ripy wydanym w 1593 roku odnajdujemy aż 27 alegorycznych figur, dla których podłożem, tj. substytutem substancji alegorii – jakby określił to Władysław Stróżewski – jest ciało starej kobiety⁶¹⁰. Trzyńście figur ma charakter pozytywny⁶¹¹, czternaście natomiast negatywny⁶¹². Rozkład jest prawie równomierny, trudno więc mówić tu o stygmatyzacji kobiecej starości, przynajmniej na polu ikonologii. Niemniej określenia ‘niewiasta w leciech’ lub ‘niewiasta leciwa’ (*annosa*) stoso-

⁶⁰⁵ Chatsworth, Devonshire Collection, Chatsworth House, przed 1481 rokiem. Zob. Daniela Hopfera *Bitwa bóstw morskich*. Ch. Metzger, *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance*, Berlin 2010, s. 166, rys. 59.

⁶⁰⁶ *Alegoria Zawiści i Śmierci*, 1485–1487, rysunek piórkim, w kolekcji Christ Church College, Oksford. Rysunek (jako jeden z cyklu alegorycznych wyobrażeń) powstał pod wpływem skutków epidemii dżumy, których artysta był świadkiem podczas pobytu w Mediolanie.

⁶⁰⁷ M. Vickers, *The Intended Setting of Mantegna's 'Triumph of Caesar', 'Battle of the Sea Gods' and 'Bacchanals'*, „The Burlington Magazine” 120:903 (1978), s. 365.

⁶⁰⁸ B 67, nr inw. 17.37.31, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork.

⁶⁰⁹ Nr inw. 49.97.146, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork. P. Emison, *Truth and Bizzarria in an Engraving of Lo stregozzo*, „The Art Bulletin” 81:4 (1999), s. 623–636.

⁶¹⁰ C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2012; W. Stróżewski, *Istnienie i sens*, Kraków 2005, s. 496.

⁶¹¹ Są to: Nauka, Pilność, Siła ujarzmiona przez wymowę, Umbria, Medycyna, Modlitwa, Modlitwy, Prawo, Zdrowotność, Życie długie, Doświadczenie, Druk, Praktyka.

⁶¹² Są to: Acedia, Herezja, Stara komedia, Niezdecydowanie, Oszustwo, Skąpstwo, Zawiść, Bogactwo, Melancholia, Nieżyczliwość, Opilstwo, Przesąd, Starość, Uporczywość.

wane są zwykle do pojęć o charakterze pozytywnym, a 'stara kobieta' (*vecchia*) w odniesieniu do pojęć negatywnych. To językowe różnicowanie przekłada się również na odróżnienie alegorii 'Życia długiego' od 'Starości'. To pierwsze to „kobieta z wyglądu stara, ubrana na sposób antyczny”, co przywołuje pozytywną konotację, podobnie jak towarzyszący jej stary jeleni – zwierzę długowieczne, oraz wrona „zwana leciwą [*annosa*]”⁶¹³. 'Starość' (*vecchiezza*) to z kolei „niewiasta pomarszczona i siwowłosa” lub „wychudzona, o licznych zmarszczkach na twarzy [...]. Pozbawiona jest ozdób, w lewej dłoni trzyma klepsydre piaskową, która dobiegła już kresu godziny, oraz parę okularów [...]”⁶¹⁴.

Co ciekawe, w epoce renesansu ciało starej kobiety staje się podłożem dla ikonicznego wyrażania takich pozytywnych pojęć jak 'nauka', 'medycyna' czy 'zdrowotność' – kategorii, których figura średniowiecznej staruchy (*vetula*) była zaprzeczeniem lub odwróceniem. Starość w przypadku 'nauki' „pokazuje, że uczymy się kosztem znacznego nakładu czasu” – pisał Ripa⁶¹⁵. Natomiast medycynę „maluje się jako [niewiastę – przyp. S.B.] posuniętą w latach, gdyż starożytni uważali, że wstyd to byłby człowiekowi, co nie przekroczył jeszcze czterdziestki, wzywać lekarza”⁶¹⁶. Ten „medyczny profil” staruchy ma również swój drugi, przeciwny biegun. Starucha w okularach (wskazujących na głupotę) – stając się zaprzeczeniem tego, co naukowe – często asystuje przy zabiegu usuwania kamienia głupoty lub nawet sama, jako błazeński lekarz-szarlatan-czarownica, wykonuje ów zabieg⁶¹⁷.

W sztuce XVI wieku staruchy to jednak figury wizualizujące nie tylko głupotę, ale też wszelkie ludzkie przywary i grzechy: herezję, czarostwo, guślarstwo, przesąd, szaleństwo, lubieżność, oszustwo, skąpstwo, chciwość, zawiść, nieżyczliwość czy uporczywość. W *Ikonomologii* Ripy starucha wizualizuje także 'Opilstwo': To „Stara, czerwona, roześmiana kobieta ubrana w strój barwy zwiędłych róż; w dłoni ma naczynie pełne wina, obok siebie zaś – Panterę na znak, że pijacy to szaleńcy o dzikich obyczajach”⁶¹⁸. Brak umiaru, nadmierna wesołość, intensywna barwa skóry wskazująca na stan upicia to charakterystyczne elementy pijaka, tu dodatkowo połączone z kobietą starością⁶¹⁹.

⁶¹³ C. Ripa, dz. cyt., s. 442.

⁶¹⁴ Tamże, s. 373.

⁶¹⁵ Tamże, s. 105.

⁶¹⁶ Tamże, s. 271.

⁶¹⁷ Zob. niżej.

⁶¹⁸ C. Ripa, dz. cyt., s. 307.

⁶¹⁹ Szesnastowieczne alegoryczne wyobrażenie pijaństwa (łac. *ebrietas*, gr. *methē*) jest jednak różnicowane płciowo i wiekowo. Jacob Lucius Starszy swoje *Imago ebrietatis* przedstawił

Studia starych kobiet mają zwykle charakter alegoryczny, wskazują na przemijanie i moralne zepsucie, co koresponduje również z literackim ujęciem. Jedną z takich alegorycznych figur napotykamy w wierszu Michała Anioła *Jest tam i olbrzym tak wielkiej postury*:

Wielka starucha, chuda i leniwa,
Jest mamką, nianką tej strasznej poczwarze [tj. olbrzymia – przyp. S.B.];
Wiecznie pokrzepia, dodając paliwa,
Jego zuchwalstwo dzikie, ślepe, wraże.
Z dała od niego, wśród skał się ukrywa
I wielkich murów, w ściśnionej pieczarze.
Gdy on beczynny, ona w mroku siedzi
I by głód zesłać ludziom, głowę biedzi.
Swego pana znak, żółta i blada,
Nosi na swoim brzemennym żywocie.
Rośnie złem innych, ich dobro ją zjada,
Nie zna dosytu w żarłocznej ochocie.
Innym zawistna, a sobie nierada,
Nie ma granicy ni kielzna w swym locie.
Z głazu ma serce, z żelaza ramiona,
Morze i góry pochłania w głąb łona⁶²⁰.

Zachowany fragmentarycznie poemat przenosi nas do bliżej nieokreślonej, odrealnionej krainy, w której żyje olbrzym i jego nianka – starucha olbrzymka, wcielenie zła, lenistwa, żarłoczności i zawiści, cech przypisywanych stereotypowo „złej babie”. O występności staruch świadczy przede wszystkim brzydota oraz – co staje się typowe dla epoki – groteskowe, czasem wręcz karykaturalne rysy. Renesansowa baba jest grzeszna i zła, pozbawiona moralności, leniwa, złorzecząca i fałszywa – to obraz złożony ze stereotypowych wyobrażeń,

jako małego, rogatego, nagiego chłopca stojącego na stole i sikającego. Trzyma go na łańcuchu siedzący obok jednorogi demon. Zob. R. Zijlma (red.), *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700. Erasmus Loy to Jakob Mayr*, t. 23, Amsterdam 1979, s. 32, nr 36.

⁶²⁰ Michał Anioł, *Un gigante v'è ancor, d'altezza Tanta*, w: tegoż, *Poezje Michała Anioła*, przeł. L. Staff, Warszawa 1956, s. 79. „Una gran vecchia pigra e lenta ha seco, / che latta e mamma l'orribil figura, / e 'l suo arrogante, temerario e cieco / ardir conforta e sempre rassicura. / Fuor di lui stassi in un serrato speco, / nelle gran rocche e dentro all'alte mura; / quand'è lui in ozio, e le' in tenebre vive, / e sol inopia nel popol prescrive. / Palida e gialla, e nel suo grave seno / il segno porta sol del suo signore: / cresce del mal d'altrui, del ben vien meno, / né s'empie per cibarsi a tutte l'ore; / il corso suo non ha termin né freno, / e odia altrui e sé non porta amore; / di pietra ha 'l core e di ferro le braccia, / e nel suo ventre il mare e ' monti caccia”.

jakie napotyamy choćby w *Wychowaniu złej baby* (*Die Erziehung des bösen Weibes*) Jakoba Ayrera (1544–1605). Brzydka, przerysowana starucha to alegoria wszystkiego, co niemoralne i złe, głównie zaś chciwości i lubieżności. W malarskim ujęciu Pietera Huysa (1519–1584) chciwość przyjmuje postać portretu rozwścieczonej, złej kobiety (rys. 6). Starucha, dla zwiększenia efektu oddziaływania na widza, została przedstawiona w ujęciu *en face* z szeroko otwartymi ustami i ekspresyjnym wyrazem twarzy. Możemy się domyślać, że coś krzyczy. W ręku trzyma przechylony, otwarty dzban – symbol rozwiązłości, obżarstwa i pijaństwa. Jej szata jest zdobna ponad miarę, przeładowana także jeśli chodzi o kolorystykę. Ma na sobie również niezwykle bogatą biżuterię, co wskazywałoby na jej wysoki status społeczny i materialny. Kontrastuje z tym jednak słomkowy kapelusz noszony przez chłopki w polu. Takie nielogiczne zestawienie uruchamia grę znaczeń: bogactwo – bieda, wysoki – niski status społeczny, ewokując śmiech. Mimo portretowego ujęcia sprawiającego wrażenie wyobrażenia konkretnej osoby, jest to figura alegoryczna, nawiązująca do typu starej karczmarki/rajfurki w białym nakryciu głowy wypracowanego w antwerpskiej szkole malarskiej⁶²¹, a następnie spopularyzowanego w sztuce niderlandzkiej.

Starucha Huysa to jednocześnie personifikacja chciwości, złości, napastliwości czy cholerycznego charakteru, do którego aluzją jest widziany przez uchylone drzwi kominek⁶²². Jakże to inny sposób wizualizacji chciwości od tego, jaki znany jest nam ze wspomnianego obrazu *Avaritia* Dürera. Nagość została tu zastąpiona przez bogatą szatę i otwarty dzban, sakwa z monetami – przez biżuterię, rechotliwy uśmiech – przez krzyk. W ten typ alegorycznego portretu wpisuje się również słynny obraz Quentina Massysa *Starucha wyrrywająca sobie włosy z głowy* z kolekcji Museo Nacional del Prado. Jest to niezwykle ekspresyjne ujęcie starej kobiety z odsłoniętymi ramionami wyszarpującej sobie włosy obiema rękami, ucieleśniającej nie tylko złość (*Ira*), ale również gniew i szaleństwo⁶²³.

⁶²¹ Najprawdopodobniej prototyp postaci pochodzi z pracowni Quentina Massysa, zob. obraz będący zapewne kopią oryginału mistrza, wykonaną przez naśladowcę Massysa: *Vergnügte Bauerngesellschaft zu Tische* (XVI–XVIII w.). Dzieło wystawione na sprzedaż przez dom aukcyjny Van Ham, aukcja 258 „Alte Kunst”, nr 747, 15 listopada 2007 r., <http://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/quentin-massys/vergnuegte-bauerngesellschaft-zu-tische.html> [dostęp: 12.06.2016].

⁶²² Ogień zwykle wiązany był z cholerycznym temperamentem.

⁶²³ I. Gomez, *Precisión iconografica sobre los tentaciones de San Antonio, de Patinir y Metsys*, „Bulletin Museo del Prado” 6:17 (1985), s. 82,afb. 9. Bardzo podobny obraz namalował anonimowy artysta związany najprawdopodobniej z warsztatem Jana Masyssa, zob.: <http://>



Rys. 6. Przerys obrazu Pietera Huysa, *Chciwość* (1570), olej na desce. Wyk. P. Antolak. Dzieło należało pierwotnie do malarza Jana Wildensa jako „een schreuwende vrouken met eenen pot in de hant” („krzycząca kobieta z dzbanem w ręce”), następnie było częścią słynnej kolekcji profesora Juliusa S. Helda, zob. S. Schama, *The Embarrassment of Riches*, New York 1987, s. 431–433, rys. 209. Wystawione na sprzedaż w Nowym Jorku 27 stycznia 2009 r. przez dom aukcyjny Christie’s. Figurę rozwścieczonej staruchy z otwartym dzbanem, w białej chuście na głowie, krzyczącej i gestykulującej (uniesiona prawa ręka, dłoń ułożona w geście napomnienia) namalował anonimowy artysta z kręgu Jana Sandersa van Hemessena. Obraz znany jest pod tytułem *Kop van een oude vrouw met kruik* (*Głowa starej kobiety z dzbanem*). Dzieło wystawione na aukcji w Nowym Jorku przez dom Sotheby’s 27 stycznia 1999 r. Zob. <https://rkd.nl/en/explore/images/58778> [dostęp: 25.06.2016].

Studia postaci oraz typy społeczne

W sztuce XVI wieku niezwykle popularne stają się ujęcia ukazujące pary lub pojedyncze studia starców, chłopca i baby, pijaka z żoną, kucharki i jej męża-błazna, karczmarki i muzyka będące wizualizacjami pewnych ponadczasowych typów społecznych. Ich związek z realiami historycznymi i społecznymi jest jednak dość wątki (tj. trudno na podstawie tych wyobrażeń rekonstruować rzeczywistość społeczną epoki, traktować je jak rodzaj dokumentu czy źródła, tym bardziej że spora ich część wyrażona jest w zniekształcającym języku groteski). Stare karczmarki i chłopki z dzbanami na obrazach Martena van Clevego czy Jana Massysa (i z jego warsztatu) to nie rzeczywiste postaci rodem z antwerpskiej gospody lub domu. Podobnie *Stara kobieta z kubkiem* van Clevego⁶²⁴ bądź inna starucha pędzla Massysa, w białym nakryciu głowy (chusta) śmiejąca się mocno i obnażająca zęby⁶²⁵. Szeroko otwarte oczy oraz wyraz twarzy oddają nastrój szaleństwa i głupoty. To bohaterki pewnej wykreowanej już, stworzonej malarskim pędzlem, fabuły – opowieści o kulturze flamandzkiej; przetworzonej symbolicznej wizji tej rzeczywistości opartej na preferowanych w niej wartościach moralnych czy etycznych. Bardzo rzadko możemy spotkać przedstawienia starych ludzi odwzorowujące w sposób mimetyczny rzeczywistość. Jednym z wyjątków są zamieszczone w *Die Hausbücher der Nürnberger Zwölfbrüderstiftungen* (Księga domowa norymberskich fundacji Dwunastu Braci) z 1582 roku wizerunki pensjonariuszy i pensjonariuszek miejscowego domu starców⁶²⁶. Jedną z nich była Anna Valttin⁶²⁷. Jak wszystkie inne wiekowe kobiety zajmowała się gotowaniem i przyrządzaniem posiłków – to stara kucharka. Ilustracji towarzyszy następujący tekst: „[...] kucharka u Dwunastu Braci, przyszła na służbę w lutym 1555 roku i zmarła w Domu Braci 15 sierpnia 1582 roku, była więc na służbie dwadzieścia osiem lat, pół roku

www.artnet.com/artists/jan-matsys-massys/an-old-woman-Cbi7TS85iQ7Jgi67Nj9roA2 [dostęp: 25.06.2016].

⁶²⁴ Philadelphia Museum of Art, <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102204.html?mulR=1530612112|886> [dostęp: 26.04.2016].

⁶²⁵ Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Van Ham, aukcja 220 „Fine Art”, nr 1318, 21 listopada 2002 r.

⁶²⁶ Przytułek ufundował kupiec Konrad Mendel w 1388 r. dla dwunastu starych rzemieślników norymberskich.

⁶²⁷ Stadtbibliothek Nürnberg, Amb. 317b.2°, fol. 40r (Mendel II), <http://www.nuernberger-hausbuecher.de/75-Amb-2-317b-40-r/data> [dostęp: 12.06.2016].

i sześć dni. W swej służbie sprawowała się dobrze, była pobożna i oddana, z tego też powodu wykonano jej to na pamiątkę”⁶²⁸. Mimo swej historyczności, wizerunek Anny, jak i innych starych kucharek z owej fundacji nie jest pozbawiony stereotypizacji. Wszystkie kobiety bez wyjątku przedstawiono w jednakowej pozie, przy dużym piecu, w trakcie gotowania. W sztukach pięknych, o czym była już mowa we *Wprowadzeniu*, realia społeczne wyrażane są znacznie częściej poprzez funkcję narracyjną, tworzenie równoległej do świata rzeczywistego diegezy, której bohaterami są nie tyle autentyczne postacie, ile pewne konstrukcje kulturowe, typy właściwe schematowi owego opowiadania. Oczywiście związek ze światem rzeczywistym zostaje utrzymany na wielu poziomach (przedmioty, stroje, miejsca – ich wystrój i kształt jest z epoki). To swoista dwutorowość w odbiorze świata: rzeczywistość historyczna, w jakiej uczestniczymy, vs kulturowa fabuła o niej kreowana na podstawie uniwersalnego repozytorium figur, klisz i toposów zamkniętych w europejskiej pamięci kolektywnej. W tym kontekście przestaje dziwić, dlaczego tak rzadko w sztuce XVI wieku (prawie w ogóle) napotykałyśmy postacie wdów, często przecież, podobnie jak kucharki, pojawiające się w dokumentach historycznych. Za przykład mogą służyć tu statuty cechowe krakowskich słodowników z 1593 roku, w których wzmiankowani są „bracia y siostry to iest wdowy”⁶²⁹. „Bracia y siostry alias wdowy” występują również w statucie kleparskich piwowarów, słodowników i karczmarzy z 1578 roku⁶³⁰. W przywileju Zygmunta I Starego nadającym statut i prawa korporacyjne Bractwu Piwowarów w Tucholi czytamy:

[...] w wypadku, gdy jeden z bractwa pozostawił wdowę, to będzie ona, tak jak inni członkowie bractwa, [posiadała] prawo warzenia piwa, jak długo

⁶²⁸ „[...] kochin bey den Zwolff bruedern ist an dienst komen den febrer a(nn)o 1554 und Im brueder Haus gestorben den 15 augusto Im 82 Jar ist also an dissem Dienst gewest 28 1/2 Jar und 6 tag hatt solche Zeitt vil brueder erlebt dieweil sy sich dan In Iren dienst wol verhalten frum und getreu gewest, derhalben wirt Ir auch pillich diese gedechtnus gemacht”.

⁶²⁹ *Prawa, przywileje, statuta miasta Krakowa (1507–1795)*, t. II, z. 2, Kraków 1892, dok. 1585, s. 676. W roku podatkowym 1581–1582 wdowy prowadziły w mieście dziewięć browarów. Były to: Anna Ciołkoszowa (ul. Floriańska 51), Anna Sławkowa (ul. Szewska 22A), Anna Puchwiczowa (ul. św. Anny 12C), Barbara Bularnia (ul. Gołębia 24), Małgorzata Błażkowa (ul. Mikołajska 5A), Dorota Pletnikowa (ul. Szewska 21B), Zofia Koziramieniowa (ul. Mikołajska 9), Zofia Pełczyńska (ul. Pijarska, blok pijarski A) oraz niejaka Szczęsna Kozłowa (ul. Szpitalna 13). Podaję za: S. Dryja, *Kobieta w krakowskim przemyśle słodowniczo-piwowarskim doby wczesnonowożytnej w świetle testamentów i dokumentów podatkowych*, „Rocznik Lubelskiego Towarzystwa Genealogicznego” 4 (2012), s. 101, rys. 2.

⁶³⁰ *Prawa, przywileje, statuta miasta Krakowa (1507–1795)*, t. II, z. 2, dok. 655, s. 799.

pozostanie wdową lub wyjdzie za mąż za jednego z członków bractwa lub jego syna. [...] Jeśli jednak wyjdzie ona za osobę spoza bractwa, to ani jej mąż, ani ona nie powinni mieć prawa do warzenia piwa, dopóki mąż nie zostanie przyjęty do bractwa⁶³¹.

Analogiczne zapiski pojawiają się w wilkierzach, tj. statutach cechowych (*keur*) miast niderlandzkich, m.in. Haarlemu⁶³². Owe wdowy-piwowarki (*braciatrices* czy *pandoxatrices*) lub też karczmarki (*tabernatrix*)⁶³³, starsze kobiety odgrywające znaczącą rolę w produkcji alkoholu w całej Europie, zupełnie umykają sztuce epoki. Zamiast tego kreowana przez renesansowych artystów fabuła wprowadza niezliczone postaci rozwiązłych karczarek. Są one dość jednolite pod względem ikonograficznym, pokazując dodatkowo, że mamy tu do czynienia z pewną kliszą i stereotypem – tj. modelową, zaprogramowaną karczmarką. Podobna uwaga dotyczy pokrewnej jej, niezwykle popularnej figury starej stręczycielki. Rajfura, czy to w postaci Celestyny, czy niemieckich kuperek, jest parafrazą i wykrzywieniem niezwykle użytecznych społecznie postaci starych wdów-swatek. Wspomina o nich moralizatorsko-komiczna *Pieśń nierządnic* (*Canto di puttanieri*), śpiewana w czasie florenckiego karnawału: „Biedne małe wdowy w czarnym stroju...; biegają po wszystkich domach, nawiązują tyle znajomości, wreszcie dokonują nie całkiem przemyślanego wyboru, nigdy nie wiedząc, czego chcą naprawdę [...]”. O mózdzki, równie lekkie jak liście!”⁶³⁴.

Zarówno stara karczmarka, jak i rajfura stanowią więc tylko pewien sposób opowiadania o rzeczywistych problemach czy procesach społecznych swojej epoki. Świadczą o tym również sceny lub tematy, w jakich figura ta występuje. Często jest to motyw walki płci, kontynuujący satyryczne tematy znane z poprzedniego okresu, jak bójka starej baby z diabeł⁶³⁵, starucha okładająca kijem męża wysiadującego jaja⁶³⁶, para tańczących starych wieśniaków⁶³⁷, starucha okładająca widłami błazna obejmującego jej córkę⁶³⁸,

⁶³¹ Cyt. za: S. Dryja, dz. cyt., s. 97.

⁶³² M. van Dekken, *Female brewers in Holland and England*, material from Fifth European Social Science History Conference, Berlin, 24–27 March 2004.

⁶³³ Staropolskie określenie 'kaczmarka' odnosi się zasadniczo w dokumentach historycznych do piwowarki, właścicielki lub prowadzącej browar. Zob. S. Dryja, dz. cyt., s. 100.

⁶³⁴ J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, przeł. G. Majcher, Warszawa 1995, s. 203.

⁶³⁵ Erhard Schön, ilustracja na jednej z kart do gry. *HGE*, t. 47, s. 71, rys. 27.

⁶³⁶ Erhard Schön, ilustracja na jednej z kart do gry. Tamże, s. 73, rys. 35.

⁶³⁷ Erhard Schön, ilustracja na jednej z kart do gry. Tamże, s. 76, rys. 49.

⁶³⁸ Erhard Schön, ilustracja na jednej z kart do gry. Tamże, s. 76, rys. 48.

starucha siedząca w koszu i poganiająca kijem męża⁶³⁹ czy starucha wioząca w wózku starego męża pijącego wino z dzbana⁶⁴⁰. Wiele z tych tematów napotykaamy na kartach do gry wykonanych przez Erharda Schöna (1528–1530)⁶⁴¹. Sceny przemocy, w których starucha okłada mężczyznę, znajdujemy również w bardziej rozbudowanych narracjach. Na obrazie *Kuszenie św. Antoniego* Jana Mandyna z kolekcji Liechtenstein Museum w Wiedniu w wielkim piecu starucha tłucze miechem wypięte pośladki demona. Ten sam motyw pojawia się na obrazie *Święty Krzysztof niosący dziecko Jezus z kręgu Hieronima Boscha* z kolekcji Museum of Fine Arts w Houston. W karczmie-łodzi na skalnym występie starucha okłada mężczyznę po gołych pośladkach⁶⁴².

*

Jedne z najbardziej rozpoznawalnych sztychów epoki to *Para błaznów* Hansa Weiditza przedstawiający Bolikanę i Markolfusa czy drzeworyt *Kucharka i jej kochanek* z 1520 roku przypisywany Leonhardowi Beckowi. Ten ostatni prezentuje dwie groteskowe postaci: staruchę z łyżką na głowie oraz starego błazna ozdobionego dzwoneczkami i serdelkami, z ptasim gniazdem na głowie oraz mieczem⁶⁴³. Na dwóch banderolach zamieszczona została rymowana inskrypcja. Na pierwszej, ponad postacią baby, czytamy: „Głupi Jaśku z dzwoneczkami. Kochasz mnie czy wszystkie inne panny?” (*„Wiedhopff Henslin mit deinen schellen. Du liebst mich ob all ander gsellen”*). Na drugiej zaś: „Kucharka nie pozwoli na mą zgubę. Dla tego zniosę dla niej te męki” (*„Die Koechin last mich nit verderben. Darumb ersthing ich ir die Kerben”*)⁶⁴⁴. Podobny, komiczny wydźwięk ma drzewo-

⁶³⁹ Erhard Schön, ilustracja na jednej z kart do gry. Tamże, s. 78, rys. 58.

⁶⁴⁰ Malowana, okrągła, drewniana deska służąca do serwowania zakąsek lub słodczy, warsztat południowoniderlandzki, 1583 r. Inskrypcja: „*Tes mij te lasticht te werre[n] volle buijcke[n] / Ick hra[?] liever te dri[n]cke[n] uit cruike[n] / die mach wel zinge[n]*”. Kunstgewerbemuseum, Kolonia, nr inw. A 4497.

⁶⁴¹ HGE, t. 47, s. 66, nr 27, 35, 48, 49, 58.

⁶⁴² Motyw ten nawiązuje do „świata odwróconego” i wojny płci. Zob. motyw kobiety okładającej męża po wypiętych, nagich pośladkach: Erhard Schön, ilustracja na jednej z kart do gry. HGE, t. 47, s. 78, rys. 56.

⁶⁴³ Z kolekcji Schlossmuseum Friedenstein w Gotha, Aufnahme-Nr. XL/62/58.

⁶⁴⁴ Henslin (=Hänslein), zdrobnienie od Hans (Jan). Por. Hans Wurst czy Hans Myst. Niem. *Wiedhopff* (‘dudek’) symbolizował głupotę, upór. Por. w języku polskim: „Ty dudku, głupczyzno, idź precz”. J. Mączyński, *Lexicon Latino-Polonicum ex optimis Latinae linguae scriptoribus concinnatum*, Królewiec 1564, sv. scio.

ryt Erharda Schöna *Wieśniak wysiadujący jaja*⁶⁴⁵. Stoi przed nim starucha, szarpiąc go za włosy. Na banderolach umieszczono rymowany w oryginale tekst: „[Niech] Bóg się zmiłuje. / Te twoje jaja nie chcą się ogrzać. / Dbasz o jaja jak o karczmę. / Ty lepiej wysiaduj jaja” („*Es muss got erbarmen. / Das deine eyer nit wellen erwarmen. / Wartestu d'eyr als des wirtzhauss / Du brütest der eyer mer auss*”). Na co chłop odpowiada: „Moc serca [je] grzeje. / Doprawdy, twoje gniazdo nie nadaje się do niczego” („*Das walt der hertz ritt. / Dein nest taug warlich gar nitt*”). Z kolei sztych *Pijak ze swoją żoną* Hansa Weiditza z 1521 roku przedstawia parę groteskowych, starych wieśniaków siedzących w zagrodzie przy niewielkim stole. Kobieta trzyma rękę na ramieniu swojego męża. Ten, popijając wino, uśmiecha się do niej. Roztańczoną staruchę z kądzielą i kubkiem napotykamy na okrągłej malowanej, drewnianej desce służącej do serwowania zakąsek lub słodyczy⁶⁴⁶. Towarzyszy jej mężczyzna grający na żuchwie zwierzęcia. Wokół sceny biegnie inskrypcja: „Gram mej żonie pieśń miłosną, / jednakże ona miast prząść, wolałaby wypić”⁶⁴⁷. Scenka ma wydźwięk komiczny, gdyż w stereotypowym odbiorze kądziel i kubek na wino reprezentują dwa wykluczające się wzajemnie porządki. Niezwykle popularny staje się motyw karczmarki i muzyka. Parę tę widać na rysunku ołówkiem i atramentem z kręgu Jana Massysa pt. *Starucha i dudziarz* powstałym na podstawie obrazu mistrza z Bazylei w 1565 roku⁶⁴⁸. Stara kobieta trzyma kartę z tekstem piosenki, którą śpiewa do melodii wygrywanej przez mężczyznę o urodzie satyra⁶⁴⁹. Owa błazeńska

⁶⁴⁵ HGE, t. 48, s. 160–161, nr 217.

⁶⁴⁶ Schloss Kopenick, Berlin, nr inw. K 649/A-F, ok. 1520 r., warsztaty południowo-niderlandzkie.

⁶⁴⁷ „*Ik spele mijn wijfen een leideken van min[n]en / Nochtans soudse liever drinken dan spinnen*”. ‘*Spinnen*’ oznacza ‘prząść’, np. wełnę lub len. W czasach wczesnonowożytnych było to typowo kobiece zajęcie, które w malarstwie niderlandzkim uchodziło zwykle za czynność określającą przykładną, pracowitą i skromną żonę/matkę, troszczącą się o dom i życie rodzinne. Tu jednak ów społecznie preferowany wzorzec zostaje zastąpiony przez antywzorzec (kobiecie pijaństwo). Samo przedzenie wiązało się również z rajfurstwem, zob. liczne przedstawienia starych kobiet z kądzielą będących w istocie wyobrażeniami stręczycielek. Przekł. i komentarz J. Kozikowska, S. Borowicz.

⁶⁴⁸ Dzieło wystawione sprzedaż przez dom aukcyjny Sotheby’s na aukcji 28 stycznia 2009 roku w Nowym Yorku. M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, t. 13, Leyden–Brussels 1975, s. 77, nr 42, pl. 21, <https://rkd.nl/en/explore/images/196489> [dostęp: 12.06.2016]. Oryginał mistrza znajduje się w kolekcji Kunstmuseum w Bazylei (depozyt Prof. J. J. Bachofen-Burckhardt-Stiftung).

⁶⁴⁹ O tym, co mogła śpiewać owa dziwna para, daje nam wyobrażenie biesiadny utwór Carolusa Souliaerta (zm. 1540) pt. *Wilt doch met maten drincken (Racz pić z umiarem)* opublikowany przez Tielmana Susato w 1551 roku w *Het tweeste musyck boexken* (wyd. współczesne: tegoż, *Musyck boexken. Books 1 and 2. Dutch songs for four voices*, red. T. McTaggart,

para należy do grupy przedstawień typowych dla sztuki renesansu, a zwłaszcza kręgu manierystycznej sztuki niderlandzkiej. Dostrzeżemy ją choćby na obrazie antwerpskiego malarza Jana Sandersa van Hemessena (1500–1556) *Stara kobieta i dudziarz* z 1550 roku, gdzie w jednej ręce starucha trzyma dzban, a w drugiej piszczałki instrumentu⁶⁵⁰. Całość ma wydźwięk erotyczny. Dudy już w malarstwie Boscha były symbolem męskich genitaliów, dzban wiązał się natomiast z kobiecą seksualnością. Otwarty (uchylona metalowa pokrywa) świadczył o rozbudzonej pożądliwości staruchy, na obrazie van Hemessena podkreślonej dodatkowo przez gest kobiety chwytającej mocno w rękę piszczałki, a z drugiej strony nachylającej w ich kierunku otwarte już naczynie. Oto lubieżna, rozbudzona seksualnie, stara, pijana karczmarka nagabuje młodszego od siebie mężczyznę o niezbyt inteligentnym wyrazie twarzy. Sens tego satyrycznego obrazu jest niewątpliwie moralizatorski: przestrzega przed pijaństwem, niezdrową, nieokiełznaną pożądliwością, utratą zasad moralnych. Tę samą parę napotykamy na obrazie Pietera Huysa (1571) z Gemäldegalerie, Staatliche Museen w Berlinie. Starucha rozwiązuje tu sakwę muzyka, która jest pusta niczym opróżnione z powietrza dudy. Scenie towarzyszy inskrypcja: „*Ay laet staen, tis verloren / mijn Borse ghegrepen / Ghy hebtse gheleecht / en mijn pijp al uuyt ghepepe*” („Och, daj spokój, na próżno / chwytac za mą sakwę / Opróżniłaś ją / a moje dudy już nie zagrają”)⁶⁵¹. Na innym obrazie tego mistrza z Galerie De Jonckheere, o tej samej tematyce, podtekst erotyczny zostaje wprowadzony w inny sposób. Zamiast trzymać piszczałki, starucha podaje muzykowi kromkę chleba z roztopionym już serem⁶⁵². Ustnik instrumentu trzymanego przez młodzieńca skierowany jest wyraźnie ku starej kobiecie... Staruchę i towarzyszącego jej muzyka (najczęściej dudziarza) widać również na serii obrazów przedstawiających bardziej rozbudowane fabuły, jak na przykład tzw. taniec z jajkiem odbywający się w karczmie lub przed nią, będący popularną

Madison 1997, s. 232, nr 52). Opowiada on o złych skutkach nadużywania alkoholu: „*Wilt doch met maten drincken, / want ick onmattelyc den drinckpot vercoes, / En al goe ruyters wilt hier op dincken, / Den drinckpot maeckt menighen geldelos*” („Racz pić z umiarem, / bo ja bez umiaru wybrałem dzban, / I wszyscy dobrzy jeźdźcy zważcie na to, / Że przez dzban wielu straciło wszystko”). Przeł. J. Kozikowska, J. Skubisz.

⁶⁵⁰ De Young Museum, San Francisco.

⁶⁵¹ Odwołanie do gry na dudach ma w kulturze epoki silnie erotyczne konotacje – rzeczownik *pijp* może oznaczać ‘dudy’, ‘flet’, ale też, dzięki metaforycznemu przeniesieniu, ‘męskie genitalia’. Natomiast czasownik *pijpen* (‘grać na dudach’) jest używany równolegle w odniesieniu do stosunku płciowego, jak i *fellatio*. Przeł. i komentarz J. Kozikowska, J. Skubisz.

⁶⁵² Istnieją jeszcze dwie inne wersje tego obrazu, obie z warsztatu mistrza: z Royal Museum of Fine Arts w Brukseli (obraz niesygnowany) oraz z galerii Jeana Mousty w Brugii.

formą wiejskich zabaw⁶⁵³, w scenach karnawałowych czy na licznych obrazach mistrzów niderlandzkich z cyklu *Muzykująca kompania w karczmie*⁶⁵⁴ czy *Panna młoda prowadzona do łożnicy*⁶⁵⁵.

Sposalizio grottesco

Na wystawie w Stedelijk Museum w Amsterdamie w 2014 roku można było oglądać obraz znany jako *Ongelijke liefde – Nierówna miłość* (1513–1517), pochodzący z pracowni Jacoba Corneliszooona van Oostsanena (ryc. 7). Jest to dzieło szczególne, nie tylko ze względu na swoje walory artystyczne, ale również kompozycję i program ikonograficzny⁶⁵⁶. We wnętrzu sklepu jubilerskiego, w ujęciu perspektywicznym, ukazane zostały dwie ‘niewłaściwe’, tj. źle dobrane, pary: młoda kobieta i starzec oraz, w głębi, starucha i młodzieniec. Na pierwszym planie młoda kobieta „sprzedaje” starcowi okulary – to oczywista aluzja do niderlandzkiego powiedzenia „*brillen verkopen*” (‘sprzedawać okulary’, co jednocześnie znaczy ‘ogłupić kogoś przez oszustwo lub podstęp’). Stąd też inny tytuł obrazu – *De brillenverkoopster* (*Sprzedawca okulary*). Podstępna jest także starucha. Wdzięczy się do młodzieńca, który całując ją, jedną ręką gładzi jej lica, drugą natomiast nurza w naczyniu z monetami podsuwanym mu przez starą, co oczywiście przywołuje obraz Albrechta Dürera *Chciwość* oraz teksty takie jak *Statek błaznów* Sebastiana Branta, *Pochwała głupoty* Erazma z Rotterdamu czy dzieła

⁶⁵³ Należy tu wymienić prace takich artystów jak Pieter Bruegel czy Pieter Aertsen.

⁶⁵⁴ Jan Massys, *Chłopi grający na dudach i lirze korbowej* (1550–1574), kolekcja prywatna, <https://rkd.nl/en/explore/images/63434> [dostęp: 12.06.2016]; Jan Massys, *Wesołe towarzystwo w karczmie* (1564), Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=massys&start=274> [dostęp: 12.06.2016]; warsztat Jana Massysa, *Wesołe towarzystwo wraz z niedobraną parą w karczmie* (po 1557), kolekcja prywatna, <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=massys&start=56> [dostęp: 12.06.2016]; druga wersja tego samego tematu również z warsztatu Massysa, kolekcja prywatna, <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=massys&start=53> [dostęp: 12.06.2016].

⁶⁵⁵ Pieter Aertsen (lub Pieter Huys), *Panna młoda prowadzona do łożnicy* (II poł. XVI w.), <https://rkd.nl/en/explore/images/51716> [dostęp: 12.06.2016]; warsztat Jana Massysa, *Panna młoda prowadzona do łożnicy* (1531–1575), <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=massys&start=331> [dostęp: 12.06.2016].

⁶⁵⁶ Zestawienie dwóch nieodpowiednich par w jednym obrazie jest zupełnie wyjątkowe. Taka kompozycja pojawiała się wcześniej wyjątkowo m.in. na drzeworytach Mistrza Księgi Domowej, tzw. Monogramisty ES czy Israhela van Meckenema. Zob. A.G. Stewart, *Unequal Lovers. A Study of Unequal Lovers in Northern Art*, New York 1977, s. 59–63, 166, nr 64, rys. 33.

Thomasa Murnera. Oto *αἰσχρὸς κέρδος* (łac. *turpis lucrum*) ‘niegodziwy zysk’, o jakim pisze św. Paweł w liście do Tytusa⁶⁵⁷. Perspektywę obrazu zamyka balkon z figurą błazna z charakterystycznym gestem patrzenia przez palce. Ten sam gest wykonuje głupiec z drzeworytu Dürera ilustrującego *Statek głupców* Branta⁶⁵⁸. Towarzyszą temu strofy: „Gdy przez palce świat ktoś widzi / I jak uwodzi żonę inny, / To kot już śmieje się do myszy”⁶⁵⁹. Balustradę balkonu, z którego zerka, zdobi antyczny relief oraz inskrypcja „L·X SIIN·TIIT”, skrót od: *elk sijn tijt* (‘wszystko w swoim czasie’). Lewą stronę sceny zamyka stragan z cennymi wyrobami metalowymi i złotniczymi, prawą natomiast duże pomieszczenie. Widzimy w nim parę młodych ludzi – oto ‘dobrana para’, właściwa, szczęśliwa; ona gra na cytrze, on czyta książkę, której jednak nie dotyka bezpośrednio, lecz przez tkaninę, niczym mszał. Przed nimi stoi naczynie z wiśniami – rajskimi owocami, wskazujące na nagrodę, jaką otrzymają. Po lewej stronie obrazu zostaje zwizualizowane bogactwo, zasobność, dobra materialne – ‘starość’ kupująca ‘młodość’, po prawej zaś ludzkie szczęście, cnota, życie według przyjętych społecznie reguł.

Motyw niedobranej pary stał się niezwykle popularny w sztuce XV i XVI wieku, zarówno w malarstwie olejnym, jak i grafice. Należy tu wspomnieć liczne dzieła Lucasa Cranacha i jego naśladowców⁶⁶⁰, Quentina Massysa, Hansa Baldunga Griena czy Hansa Sebalda Behama. Na przybliżenie zasługuje obraz naśladowcy Massysa *Źle dobrane małżeństwo* (1525–1530) z kolekcji Museu de Arte de São Paulo. Oto stara, brzydka, bogata kobieta o męskich rysach zaślubia młodzieńca. Pieniądze już wysypały się z sakwy, na której to dłoń (jak i na dłoni staruchy) kładzie młodzian. Inna starucha, niczym swatka-rajfura, towarzyszy w akcie zawierania owego niewłaściwego małżeńskiego kontraktu (stąd drugi tytuł dzieła: *Kontrakt małżeński*). Przez swój kpiarski i błazeński wydźwięk, jak też groteskowy

⁶⁵⁷ Tyt 1, 11.

⁶⁵⁸ Ten sam gest widzimy również na portrecie *Śmiejący się błazen* przypisywanemu van Oostanenowi (ok. 1500 r.) z kolekcji Davis Museum and Cultural Center, Wellesley (Massachusetts).

⁶⁵⁹ S. Brant, *O niewierności małżeńskiej*, w: tegoż, dz. cyt., s. 82.

⁶⁶⁰ Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Christie’s, aukcja 6360, 6 lipca 2012 r., South Kensington, Londyn, <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/follower-of-lucas-cranach-ii-the-ill-matched-5587474-details.aspx> [dostęp: 14.06.2016]; aukcja 5431 domu Christie’s, 11 lipca 2008 r., South Kensington, Londyn, <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/follower-of-lucas-cranach-ii-the-ill-matched-5101476-details.aspx> [dostęp: 14.06.2016].

sztafaż postaci, obraz piętnuje hipokryzję i głupotę – operując „językiem” odwrócenia, dosięga ważnych problemów natury społecznej i ekonomicznej epoki. Co ciekawe, większość postaci ma charakter kliszowy, została reprodukowana w obrazie, tj. oparta na typach fizjonomicznych (tzw. *tronies*) wypracowanych wcześniej przez Leonarda da Vinci⁶⁶¹, stanowiąc ich szablonowe powielenie. Tyczy się to również postaci obu staruch: „panny młodej”⁶⁶² oraz swatki⁶⁶³. Ta ostatnia znajduje dodatkowo swoje odbicie w wizerunku *Brzydkiej księżniczki* Massysa. Podobne postaci odnajdziemy także w scenie *Kuszenie św. Antoniego* (1520–1524) pędzla Joachima Patinira i Quentina Massysa⁶⁶⁴, jak też na wielu innych obrazach mistrzów niderlandzkich z tego samego cyklu⁶⁶⁵. Jej rysy nosi również *L'Amorosa Angelica* Antonia Tempesty⁶⁶⁶.

⁶⁶¹ Źródłem był tu zapewne rysunek Leonarda da Vinci znany jako *Studium pięciu groteskowych głów* (1494), Royal Library, The Royal Collection Trust, Windsor Castle, Windsor. Cztery głowy przedstawiają negatywne stany umysłowe czy emocjonalne. Piąta, umieszczona w centrum, wyobrażająca starca w wieńcu, ma wymiar pozytywny. Najprawdopodobniej jest to alegoryczne ukazanie zamięłowania do dóbr doczesnych, co tłumaczyłoby, dlaczego naśladawca Massysa inspirował się tym konkretnym studium Leonarda. Zob. D. Mendelowitz, *Drawing*, Stanford 1980, s. 63, rys. 3–12.

⁶⁶² Zob. rycinę Johna Overtona *Niedobrana para* według pracy Leonarda da Vinci przedstawiającą „młodą parę”, The Elmer Belt Library of Vinciana, University of California, Los Angeles Arts Library. Wizerunkowi towarzyszy następujący żartobliwy utwór: „Come gentle Friend Salute my Bride / her Skin is like a well tan'd Hide / And see how through her Cobweb lawne, / her Dugs like Porke shew, neck like Brawne: / Shee's Crooked, lame, shee's old, shee's tough, / yet mony makes her faire inough / Noe Gibsye nor noe Blackamoore / noe Bloomseberry nor Turnbull whoore / That halfe so ugly can appeare / as I have chose to be my Deare / Yett for all that I doe not care / though she is fowle her mony is faire”.

⁶⁶³ Francesco Melzi, według rysunku Leonarda da Vinci, *Groteskowa głowa starej kobiety* (1510–1520), Royal Library, The Royal Collection Trust, Windsor Castle, Windsor. M. Clayton, dz. cyt., s. 90. Rycina Hansa Lieftrincka Starszego (1518–1573) przedstawia zestawienie dwóch karykaturalnych biustów starych kobiet: prawy w typie „brzydkiej księżniczki” Leonarda da Vinci. Pod ryciną została umieszczona inskrypcja: „*Sordida, deformis sic est coniuncta marito / Faemina, quo quaerat quisque sibi similem*” („Brudna, brzydka kobieta jest tu wspólna z małżonkiem, / gdyż każdy poszukuje podobnego sobie”). British Museum, Londyn, nr inw. 1981, U.563. Postać małżonka została ukazana (również w dwóch ujęciach) na bliźniaczej rycinie (BM 1981, U.564). J. Muylle, *Groteske koppen van Quinten Metsijs, Hieronymus Cock en Hans Lieftrinck naar Leonardo da Vinci*, „De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief” 10:1 (1994), s. 252–265.

⁶⁶⁴ Museo Nacional del Prado, Madryt.

⁶⁶⁵ Z analogiczną praktyką polegającą na powielaniu pewnego typu ikonograficznego mamy do czynienia w przypadku postaci karczmarki, o czym była mowa wcześniej.

⁶⁶⁶ Jest to ilustracja wykonana przez artystę do wydania eposu rycerskiego *Orland szalony* Ludovica Ariosty, The de Young Fine Arts Museum of San Francisco, koniec XVI w.,

Kulturowe fabuły i miejsca staruch– ikoniczne i funkcjonalne elementy struktury narracyjnej

W przypadku rozbudowanych scen szalona, pijana starucha to często postać drugiego planu, poboczna, choć niewątpliwie są przestrzenie, miejsca czy tematy, których jest ona stałym, niejako obowiązkowym elementem. Miejsca, w których najczęściej się pojawia, to: warsztat (lubieżna starucha), karczma (karczmarka, wesoła kompania), dom publiczny (stręczycielka), łaźnia (stara łaźiebna, stręczycielka) oraz młyn (stręczycielka, stara błaznica, Matka Głupców). Wszystkie one mają negatywną konotację. To przestrzenie podejrzane moralnie, „miejsca odwrócone”, symboliczne wizualizacje tego, co niewłaściwe – to ‘niewłaściwość wyobrażona’ za pomocą elementów zaczerpniętych z ówczesnej rzeczywistości społecznej.

W warsztacie rzemieślnika

Rycina Fransa Huysa z 1555 roku przedstawia pracownię mistrza lutniczego Jana Slechthoofda (‘Jan Zakuty Łeb’)⁶⁶⁷. Stroi on właśnie jeden z instrumentów. W sztuce i literaturze XVI wieku lutnia oraz będący jej parodią miech (podobieństwo kształtu) wskazywały na kobiecą seksualność. Stroić lutnię oznaczało najczęściej tyle, co ‘odbywać stosunek płciowy z kobietą’⁶⁶⁸. Mężczyznę na sztychu obejmuje jego młoda żona, wskazując jednocześnie ręką na nadchodzących klientów. Dziwni to jednak interesanci. Przed Janem stoi stara kobieta o długim nosie i wyraźnie zadowolonym wyrazie twarzy⁶⁶⁹. W rękę trzyma lutnię bez strun. Jej stary instrument jest zepsuty – przyszła, by go naprawić. „Panie Janie Zakuty Łbie, zechce Pan założyć struny do mej lutni?” – pyta kobieta. Na co ten odpowiada: „Nie zrobię tego, Pani Długi Nochalu, proszę nie nalegać, ponieważ muszę je zachować dla mej żony,

<https://art.famsf.org/antonio-tempesta/lamoroso-angelica-il-bellissimo-medoro-ludovico-ariostos-orlando-furioso-19861311> [dostęp: 26.06.2016].

⁶⁶⁷ Z kolekcji Rijksprentenkabinet, nr inw. RP-P-OB-7396. W. Kloek, *Pieter Aertsen en de wereld op zijn kop*, Amsterdam 2010, s. 21, rys. 17. Inna odbitka znajduje się w kolekcji British Museum w Londynie, nr inw. 1928,0313.136.

⁶⁶⁸ K. Filzeck, *Metaphorische Bildungen im älteren deutschen Fastnachtsspiel*, Würzburg 1933, s. 46; L. Röhrich, *Das verführte und das verführende Mädchen*, w: *Festschrift für Siegfried Gutenbrunner*, red. O. Bandle i in., Heidelberg 1972, s. 183–193.

⁶⁶⁹ Jej długi nos, będący jednocześnie jej imieniem, przywołuje na myśl grafikę Hansa Sebaldy Behama *Taniec nosów w mieście głupców* z kolekcji Schlossmuseum w Gotha z towarzyszącym jej utworem Hansa Sachsa.

Mokrego Pyszcza. Ona także lubi mieć swą lutnię dobrze nastrojoną⁶⁷⁰. W drzwiach czeka kolejna, młodsza już kobieta, z częściowo zasłoniętą twarzą i prawie nagim chłopczykiem jadącym na koniku-zabawce. Na podłodze leżą rzucone kowalskie szczypce, kot chłepcze mleko z miski, mały pies wygląda z sakwy przypiętej do pasa lutnika. Na kominku widać grafikę Hansa Sebald Behama przedstawiającą pięć tańczących par. Obok przycupnęła sowa. Na odbitce z kolekcji British Museum w Londynie⁶⁷¹ oraz Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie⁶⁷² na podłodze, pod każdą z postaci, dodany został napis w języku starofrancuskim: „*Colyn pauvre ceruelle accordeung peu non lut*” (pod figurą lutnika) oraz „*Va vieille macquerelle aupres de ton cocquet*” (pod figurą staruchy). Staje się więc jasne, że Pani Długi Nochal ze swą zepsutą lutnią to nikt inny jak tylko stara makierela – rajfura.

Bardzo podobną, humorystyczną scenkę widzimy na obrazie znanym jako *Naprawiający miechy* (*De blaasbalghersteller*) z kolekcji Musée des Beaux-Arts w Tournai (Doornik)⁶⁷³. Przypisywany antwerpskiemu mistrzowi Cornelisowi Massysowi obraz jest kopią zaginionego dzieła Hieronima Boscha⁶⁷⁴. Przedstawia rzemieślnika, który tym razem zamiast lutni naprawia miechy. Oto przyszła do niego zbożna starucha bez dłoni. Kalectwo w oczywisty sposób uniemożliwia jej używanie miecha. Jej obecność jest więc absurdalna, niedorzeczna. „Prawdziwy” powód jej przyjscia jest zatem inny. Napis umieszczony na obrazie głosi: „Panie, błagam cię [o pomoc – przyp. S.B.] w imieniu siostrzenicy / jej miech jest dziurawy”⁶⁷⁵. Starucha przychodzi więc jako nabożna swatka. Sprytnie posługując się metaforą, chce wydać

⁶⁷⁰ Tekst zamieszczony pod ilustracją: „*Meester ian slecht hoo[ff]t, wilt mijn luijte versnaren. Ich en sal vrouw langneuse, laet mij ongequelt, / want ick moetse, voor moeder / modder muilken bewaren. Die hadde haer luiite, oock seer geerne gestalt*”. Użyte w oryginale wyrażenie odnoszące się do strojenia lutni jest dwuznaczne, gdyż *de luijt versnaren* oznacza równocześnie tyle, co ‘odbyć stosunek płciowy’. Natomiast *modder muijlken* może być pieśzczotliwym określeniem żony pana Jana, *moddermuilen* (‘całować się z języczkiem’). Przekł. i komentarz J. Kozikowska, J. Skubisz.

⁶⁷¹ Nr inw. 1928,0313.136.

⁶⁷² Nr inw. BdH 14124 (PK).

⁶⁷³ A. Koldewej, P. Vandenbroeck, B. Vermet, *Jheronimus Bosch. Alle schilderijen en tekeningen*, Rotterdam 2001, s. 127.

⁶⁷⁴ Co zdaje się poświadczać anonimowa rycina z kolekcji prywatnej w St. Louis sygnowana: „*DIT ALDE LEER-IS DROOCH VNDE VERROMPEN ICK EN BENS NIET LEECH TE VERPOMPEN / MEESTER SOE BID ICK VOER MIN NICHT HAREN BLAESBALCH EN IS NIET DICHT IHERONIMVS BOSCH INVEN*”. A. Koldewej, P. Vandenbroeck, B. Vermet, dz. cyt., s. 127.

⁶⁷⁵ „*Meester soe bid ick voer my nicht / Haer blasbalck is niet dicht*”, Wyrażenie ‘*niet dicht*’ oznacza, że miech nie działa, gdyż jest w nim jakaś dziura, którą trzeba zatkać, tzn.

za mąż młodą dziewczynę. Czy jednak aby na pewno chodzi jej o siostrzenicę? Starucha jest przebiegła. Próbuje ukryć właściwy cel wizyty, niemniej jej słowa stanowią dwuznaczną propozycję. Wszak miech, jaki podsuwa do „naprawy”, jest stary. Tę seksualną ofertę demaskuje rzemieślnik, definitywnie odrzucając zaloty staruchy słowami: „Ta skóra jest wysuszona i pomarszczona / nie zamierzam go napompować [nie będę go naprawiać]”⁶⁷⁶. Obok stoi mały, na wpół nagi chłopczyk o twarzy bardziej karła niż dziecka. W rękę trzyma wiatraczek – dziecięcą zabawkę, ale i atrybut śmierci, symbol płodności i *vanitas*. Za paskiem ma włożone pęto kielbasy, co przywodzi na myśl symbolikę karnawału i odwrócenia. Z tyłu stoi młoda kobieta w stroju beginki, trzymając miech niczym lutnię. Gest jej ręki wskazuje, że na nim „gra”⁶⁷⁷. W pozornie zwykłym, realistycznym warsztacie nic zatem nie jest zwykłe: ani klientki, ani mistrz w wielkiej białej włochatej czapie z wpiętym kwiatem. Sowa, ptak zamknięty w klatce, pies, rozrzucone karty do gry dopełniają symbolikę całej sceny. To malarska fabuła opowiadająca o niewłaściwości, niemoralności, lubieżności za pomocą kulturowych klisz-masek.

Karczma

Typowym rewirem, miejscem działania staruchy, jej przestrzenią bycia -w-obrazie jest karczma, szynk, oberża, tawerna. Starucha staje się wręcz wizualizacją samego tego miejsca niewłaściwego (jako ‘starucha-karczma’). Motyw ten pojawił się już w twórczości Hieronima Boscha i jego naśladowców w kontekście tematu kuszenia św. Antoniego. Jego wariacją jest piekielny szynk czy wejście do piekieł z głową staruchy, przed którym stoi Orfeusz na obrazie antwerpskiego mistrza Herriego Patinira (1510–1555)⁶⁷⁸. Podobnie na obrazie Jana Wellensa de Cocka (ok. 1480–1527) *Widzenie Tundala* widnieje starucha jako część olbrzymiej paszczy – wejścia do piekła⁶⁷⁹. Jedną ręką trzyma ona za ucho głowę stwora, w drugiej ma zwierciadło. W otwar-

jest nieszczelny, rozszczelniony, pęknięty. Przekł. i komentarz J. Kozikowska, J. Skubisz. Zob. motyw nienastrojonej lutni lub lutni bez strun o analogicznym wydźwięku.

⁶⁷⁶ „Dit alde ler is droch en verrompen / Ick en bins niet lech te verpompen”. Przeł. J. Kozikowska, J. Skubisz.

⁶⁷⁷ Gra na miechu będącym komiczną wersją lutni, a zwłaszcza strojenie lutni było symbolem stosunku seksualnego. Zob. E. de Jongh, G. Luijten, *Mirror of Everyday Life: Genre-prints in the Netherlands 1550–1700*, ex. cat. Rijksmuseum, Amsterdam 1997.

⁶⁷⁸ Fine Arts Museum, San Francisco, M.H. de Young Memorial Museum.

⁶⁷⁹ Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Sotheby’s w Nowym Jorku 11 stycznia 1990 r. W. Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley 2006, s. 29, rys. 8.



Rys. 7. Przerys obrazu *Ongelijke liefde* (znanego również jako *Żle dobrani kochankowie*) pochodzącego z pracowni Jacoba Corneliszoon van Oostsanena, olej na desce. Wyk. P. Antolak. Od 1993 do 2006 roku obraz w zbiorach Museum Catharijneconvent w Utrechcie (jako depozyt Instituut Collectie Nederland), następnie zwrócony spadkobiercom Jacques'a Goudstikka. W 2007 roku wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Christie's. Zob. <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/studio-of-jacob-cornelisz-van-oostsanen-the-4942855-details.aspx> [dostęp: 25.06.2016].



Rys. 8. Przerys obrazu *Wesołe towarzystwo* Jana Sandersa van Hemessena (1535–1540), olej na desce. Inny tytuł obrazu to *Losbandig gezelschap in een bordeel* (*Rozpustne towarzystwo w burdelu*). Wyk. P. Antolak. Obraz w kolekcji Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Kompozycja o charakterze narracyjnym ukazująca w przestrzeni obrazu trzy różne etapy historii syna marnotrawnego. Autorstwo scenek w tle przypisywane jest obecnie tzw. Mistrzowi Pawła i Barnaby (Meester van Paulus en Barnabas). Kopia tego obrazu, pochodząca z warsztatu van Hemessena, została wystawiona na aukcji w Wiedniu w Palais Dorotheum, 13 października 2010 r.

tej paszczy monstrialnej głowy (niczym z ludowej księgi o Gargantui) rozgrywa się karczemna scenka. Oto wesoła kompania bawi się przy stole, zaś odwrócona tyłem demoniczna postać nalewa wina z olbrzymiej beczki. W XVI wieku motyw konstrukcji/budowli z monstrialną głową starej baby pojawia się również w przypadku przedstawień legendy o św. Krzysztofie niosącym dzieciątko Jezus. Na obrazie *De Heilige Christoffel* przypisywanym Janowi Mandynowi lub Pieterowi Huysowi, z kolekcji Noordbrabants Museum w 's-Hertogenbosch, na prawym brzegu rzeki, opuszczanym przez świętego, widać namiot z głową brzydkiej starki⁶⁸⁰. W środku zastęp zbrojnych demonów – oto miasto szatana. Po przeciwnej stronie karczma, w której trwa pijatyka. Właśnie tam, we wnętrzu renesansowej gospody, napotykamy starą karczmarkę z dzbanem wina lub piwa. Często towarzyszą jej młode kobiety bawiące pijących mężczyzn. Elementy te, stanowiąc tu część rozbudowanej narracji, bywają również samodzielnym motywem – wystarczy wspomnieć ‘wesołą kompanię’ oraz ‘piekielną chmarę’.

Wesoła kompania

W kolekcji Museum Het Zotte Kunstkabinet w Mechelen znajduje się obraz Hieronima Boscha *Kłótnia w tawernie* (1510). Przed gospodą „Pod Toporem”, wskazującą już przez samą nazwę na miejsce rozbojów, napotykamy skłóconą kompanię. Oto stara baba, w stroju przypominającym odzienie beginiek, z wywieszonym językiem wynosi w koszu na plecach grubego, pijanego dudziarza, który jeszcze resztką sił trzyma dzban wina. Za nimi podąża mężczyzna chwytający za szablę oraz powstrzymująca go starucha w lejkę na głowie. Oto niezbyt szczęśliwy koniec wizyty „wesołej kompanii” w karczmie – miejscu, które okazuje się nie tylko przestrzenią uciech i zabaw. W większości przypadków na obrazach przywołujących ten motyw atmosfera jest jednak dość niefrasobliwa i wesoła. Niekiedy trudno to miejsce, ze względu na oferowane usługi, odróżnić od domu publicznego. Motyw ten napotykamy na licznych obrazach mistrzów niderlandzkich. Szczególnie często pojawia się on jednak u Jana Massysa oraz jego uczniów⁶⁸¹. Wśród uczestników zabawy można zwykle dostrzec głównych „aktorów” – muzyka grającego na dudach oraz starą babę z dzbanem.

⁶⁸⁰ Nr inw. 08057, I poł. XVI w.

⁶⁸¹ *Chłopi w karczmie* (1564), Kunsthistorisches Museum, Wiedeń; *Wesoła kompania* (1557), *Wesoła kompania* (1562), w kolekcji Musée d'Art Thomas-Henry w Cherbourg; *Wesoła kompania*, Nationalmuseum w Sztokholmie.

Bardzo często renesansowa karczma zyskuje dodatkową osnowę w postaci innej narracji. Najczęściej jest to opowieść o synu marnotrawnym stanowiąca dogodny pretekst dla ukazania i napiętnowania rozwiązłości, braku roztropności i rozrzutności (gra w karty, wino, kobiety lekkich obyczajów)⁶⁸². Dobrym przykładem są tu obrazy z pracowni Jana Sandersa van Hemessena podejmujące motyw „wesołego towarzystwa” w różnych wariantach. Obraz z kolekcji Staatliche Kunsthalle w Karlsruhe znany jest jako *Lockere Geselschaft* (rys. 8). Widzimy na nim roześmianą karczmarkę z otwartym dzbanem, co w ikonografii niderlandzkiej tego okresu stanowi symbol *vanitas* lub aluzję seksualną, tu zapewne czynioną do zachowania młodej pary obok. Lubieżna i grzeszna starucha to nie tylko oberżystka i rajfura stręcząca klientom młode dziewczęta, ale również uosobienie wszelkiej niegodziwości. Jej zachowanie podyktowane jest zachłannością i chęcią zysku. Chciwość wszak zwyczajowo reifikowana jest właśnie pod postacią staruchy (rys. 6). Obraz van Hemessena z kolekcji The Wadsworth Atheneum Museum of Art w Hartford (Connecticut) z 1543 roku jest bardzo podobny⁶⁸³. Oto wnętrze karczmy-domu publicznego. Stara rajfura-karczmarka właśnie nalała wina do kielicha, który do góry podnosi jedna z młodych kobiet. Centrum sceny stanowi grupa trzech osób w pijacko-seksualnym splocie: dwie kurtyzany oraz mężczyzna w kapeluszu. Całość ma odniesienie do historii syna marnotrawnego. Splecionym dłoniom ladacznicy i mężczyzny odpowiada pod stołem mały pies podający łapę starej karczmarce⁶⁸⁴. Scena na obrazie z 1536 roku z kolekcji Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique w Brukseli jest bardziej rozbudowana, niemniej funkcja starej rajfury pozostaje ta sama. Śmiejąc się, trzyma ona dłoń na pustym już szklanym kielichu, czuwa nad zabawą. W tle widzimy młodego mężczyznę przygrywającego na dudach. Obie postaci (karczmarka/rajfura, dudziarz) spotkaliśmy jako samodzielne studia w twórczości mistrza. Tutaj umieszczono je w całym społeczno-moralizatorskim kontekście (pełna narracja). Augsburski drzeworyt Jörga Breua Młodszego (1510–1557) pt. *Syn marnotrawny* z dru-

⁶⁸² Łk 15, 11–22.

⁶⁸³ Inskrypcja: „JOANNES DE / HEMESSEN / PINGEBAT / 1543”.

⁶⁸⁴ Ten sam gest spotykamy na obrazie van Hemesena *Izaak błogosławiący Jakuba* z Szépművészeti Múzeum w Budapeszcie. Stara Rebeka leżąca w dość rozwiązły sposób na łożu Izaaka bawi małego psa, co jest nawiązaniem do podstępu, jaki uknęła (zob. Rdz 27, 18–23). Analogiczną postać staruchy odnajdujemy na innym obrazie mistrza z 1545 roku znanym jako *Oude vrouw met kruik in de hand* (Stara kobieta z dzbankiem w ręku) z kolekcji Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Jest to zapewne fragment większej kompozycji. B. Wallen, *Jan van Hemessen. An Antwerp painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor 1983, s. 302, nr 27a.



Rys. 9. Przerys obrazu anonimowego mistrza ze szkoły flamandzkiej pt. *Syn marnotrawny*, połowa XVI w., olej na desce. Wyk. P. Antolak. W tle widok Paryża. Musée Carnavalet w Paryżu. Fabuła obrazu zawiera w sobie trzy różne, przenikające się wzajemnie, płaszczyzny tematyczne: wesołą/muzykującą kompanię, historię syna marnotrawnego oraz alegorię zmysłów. Ich centralnym elementem – swoistym zwornikiem przedstawienia – jest właśnie figura karczmarki-rajfury.

karni Jobsta de Negkera przedstawia ten sam motyw, choć w wersji bardzo statycznej⁶⁸⁵. Napis u góry głosi: „*Die histori. vom verlorenen Son. Lucas am XV. Capitel*”. W niewielkim, pustym pomieszczeniu, niczym w oknie, tkwi ściśnięta grupa sześciu osób usytuowanych frontalnie do widza. Dwie młode kobiety, trzech mężczyzn – dwóch z fletami, trzeci z tyłu patrzy na widza z napominającym gestem ręki. Z tyłu, po przeciwnej stronie stoi stara karczmarka-stręczycielka z dzbanem w ręku. Na stole leżą monety, jabłko, kielich, rozkrojona na pół gruszka. W tle okno z widokiem na dużą, reprezentacyjną budowlę. Poniżej, ledwo dostrzegalne, dwie scenki z synem marnotrawnym: pasącym świnie oraz powracającym do domu ojca. Analogiczny drzeworyt, będący odwróconą kopią, wykonał szwajcarski artysta Hans Rudolf Manuel Deutsch (1525–1571). Praca ta jest interesująca ze względu na fakt, że wszystkie postaci zostały podpisane. Starucha nosi imię ASTYANASSA, młode kobiety to LAIS i SYRA, grający na fletach to PAMPHAGVS i ACOLASTVS. Trzeci mężczyzna to błazen, ma na imię PANTHOLABVS. Imię staruchy ma kontekst erotyczny. Księga Suda podaje, że kobieta o tym imieniu napisała księgę dotyczącą pozycji seksualnych⁶⁸⁶. Lais i Syra to natomiast zaczerpnięte z literatury rzymskiej imiona kobiet lekkich obyczajów.

Ciekawą wariacją na temat motywu ‘wesołej kompani’ jest obraz anonimowego artysty ze szkoły flamandzkiej znany jako *Réunion musicale et galante – L’Enfant prodigue chez les courtisanes* (rys. 9). Na pierwszym planie, w podmiejskiej, na wpół leśnej scenerii trwa wesoła zabawa przy muzyce – oto zebrali się młodzieńcy i kurtyznany. Atmosferę seksualnego napięcia podkreślają owoce rozłożone na niewielkim stoliku. Ze względu na gesty poszczególnych postaci często scena ta bywa określana jako alegoria pięciu zmysłów. Pomiędzy uczestnikami zabawy krąży stara karczmarka-stręczycielka, dolewając wina z dzbana. Z boku po lewej stronie przycupnęła stary błazen w żółtym kostiumie. W tle ledwie widoczne są dwa epizody z przypowieści o synu marnotrawnym.

W nieco bardziej frywolnym i humorystycznym nastroju utrzymany jest natomiast obraz Jana Massysa, syna Quentina, *Dziwna para* (1566) z kolekcji Nationalmuseum w Sztokholmie⁶⁸⁷. Zgrzybiała, lubieżna starucha podgląda

⁶⁸⁵ G. Messling, H.-M. Kaulbach (red.), *The New Hollstein. J. Breu the Elder and J. Breu the Younger. Part II*, Ijssel 2008, s. 200–201, nr 5.

⁶⁸⁶ Suda s.v. Astyanassa. W mitologii to także służąca Heleny, która skradła *κεστός ἰμάς*, czarodziejski pas Afrodyty powodujący pożądanie i wzbudzający miłość.

⁶⁸⁷ Jan Massys był najprawdopodobniej autorem pomysłu samej fabuły obrazu: para kochanków różniącą się zdecydowanie wiekiem jest podglądana w czasie miłosnych igraszek przez trzecią osobę. Na innym obrazie mistrza (pt. *Een ongelijk liefdespaar wordt bespied*)

tu przez otwarte drzwi erotyczne zakusy starca względem młodej kobiety o rysach kurtyzany⁶⁸⁸. Mimo że zapłatę w postaci złotych monet widzimy w kielichu, to za plecami starca czuwa uśmiechnięta rajfura pokazująca mu „figę”. Patrząc wprost na widzów, demonstruje, że szanse starca na osiągnięcie celu są raczej znikome⁶⁸⁹. Frywolną tematykę podkreśla małpka, która wykorzystując chwile nieuwagi ośmielonego starca, kradnie owoce ze stołu. Na pierwszym planie papuga czyści swoje pióra. Obraz ten wykorzystuje dwie wypracowane klisze, dwie fabuły: motyw niedobranej pary oraz sceny w domu publicznym. Tę ostatnią możemy podziwiać w innym dziele Jana Massysa, zatytułowanym *Wesoła kompania*, również z kolekcji Nationalmuseum w Sztokholmie.

W domu publicznym – ugryzienie starej rajfury

Na trzech brzydkich pijaków w domu publicznym natykamy się na obrazie przypisywanym Janowi Verbeeckowi (1510–1570)⁶⁹⁰. W tle postać błazna wskazuje palcem na scenę erotyczną w sąsiednim pomieszczeniu. Jednak w wielu przypadkach, o czym była już mowa, trudno jednoznacznie odróżnić gospodę od domu publicznego, karczmarkę od stręczycielki. To celowy zabieg artystów, podkreślający i zdwajający niemoralność przedstawianego miejsca i zachowania. Świadczy o tym jedna z grafik Lucasa van Leydena z 1517 roku, eksponowana na wspomnianej wystawie w Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie, zatytułowana *Scena w tawernie*. Tytuł jednak jest mylący. Przy stole siedzi grupa osób – młoda kurtyzana gładzi po twarzy strojnego kawalera; obok pilnująca jej starucha-kuplerka wypija właśnie z kielicha wino, które pozostaje jej w zastępstwie za miłosne uciechy młodej podopiecznej. Jest to typowy „trójkąt” znany m.in. z warsztatu Lucasa Cranacha Starszego, w którym stara kobieta, o często groteskowym wyglądzie, pełni funkcję stręczycielki⁶⁹¹. Scena w karczmie, będąca jednocześnie

starca trzymającego mieczek z pieniędzmi i młodą kurtyzanę podgląda przez uchylone drzwi inny młody mężczyzna. Obraz wystawiony 25 września 2005 r. na aukcji w Zurychu przez Koller Auktionen AG, <https://rkd.nl/en/explore/images/115998> [dostęp: 25.06.2005].

⁶⁸⁸ Zob. podobną staruchę podglądającą przez uchylone drzwi „niedobraną parę”: obraz z pracowni Jana Massysa, *Een ongelijk liefdespaar wordt bespied* (po 1561 r.), sprzedany na aukcji domu Sotheby’s w Londynie 8 lipca 2010 r., <https://rkd.nl/en/explore/images/216352> [dostęp: 25.06.2016].

⁶⁸⁹ Gest ten ma zwykle wydźwięk szyderczy, czasem żartobliwy.

⁶⁹⁰ Obraz w kolekcji Museum Het Zotte Kunstkabinet w Mechelen.

⁶⁹¹ Zob. obraz Lucasa Cranacha Młodszego znany jako *Źle dobrana para* (ok. 1540) z kolekcji Kunstsammlungen der Veste w Coburgu.

miejszem seksualnych uciech, aktualizuje umoralniający sens starotestamentowej przypowieści o synu marnotrawnym. Ostrzeżenie jednak jest tu formułowane jeszcze na innym poziomie. Dynamika kompozycji ujawnia się w ruchu rąk, które tworzą własną narrację. Gest błazna, młodej kobiety, kawalera, staruchy oraz jej widocznego tylko częściowo pomocnika uświadamiają nam, że ta płatanina w istocie „opowiada” o kradzieży. Okrada się głupca, o czym świadczy węzłowa w tej narracji postać błazna zaglądnącego przez okno do wnętrza i wskazującego palcem kluczowy moment i punkt przedstawienia. To, co mówi błazen, widoczne jest na rozwijającej się banderoli: „Popatrz, co się zaraz stanie”⁶⁹². Tę samą scenę oglądamy na późniejszym nieco drzeworycie Erharda Schöna znanym jako *Scena w burdelu* lub *Lekcja kuplerki* (ok. 1540) z kolekcji Grafische Sammlung Albertina w Wiedniu⁶⁹³ czy z kolekcji Kupferstichsammlung Schlossmuseum Friedenstein w Gotha (ok. 1530)⁶⁹⁴. Są to ilustracje do utworu Hansa Sachsa *Rozmowa między pięcioma osobami: szkoła stręczycielki* (*Ein gesprech von fünff personen: der cuplerin schul*). Na ostatniej wspomnianej rycinie zamieszczony został jednak fragment innego utworu Sachsa pt. *Nadobna powiastka o pewnym młodzieńcu* (*Eyn hübscher spruch von eynem Jungen man*). Podobną scenę, nieco inaczej tylko zakomponowaną, widzimy na rycinie Heinricha Vogtherra Młodszego z 1537 roku pt. *Die Kupplerin* z kolekcji Kupferstichkabinett, Staatliche Museen w Berlinie. Przytoczone przykłady ukazują niezwykłą popularność owego tematu. Mamy tu do czynienia z wydarzeniem, które było zapewne udziałem wielu z odbiorców tej sztuki, dlatego też łatwo wzbudzało śmiech. Ukazując głupotę i moralny występki, pijąca starucha, kuplerka-karczmarka wraz ze swoim towarzyszem błaznem tworzą parę pouczającą widza. Jednak ich realność (historyczność) nie jest warunkiem *sine qua non* wizualnej wiarygodności. Oboje jako ponadczasowe figury kultury działają przez śmiech czy może raczej ośmieszenie. Jesteśmy przecież w miejscu pozbawionym moralności, w miejscu odwróconym, w burdelu, w którym młoda kobieta uczy się sztuki oszustwa i kradzieży oraz sztuki płatnej miłości – pobiera lekcję od swej mistrzyni i mentorki, starej pijaczki i stręczycielki.

⁶⁹² Ten sam gest wykonuje błazen na wspomnianym wyżej obrazie Verbeecka.

⁶⁹³ Kopię według pracy van Leydena wykonał również Erhard Schön, ok. 1540. *HGE*, t. 48, s. 168–169, nr 221.

⁶⁹⁴ Nr inw. 39,26/772. W. Strauss, *The Illustrated Bartsch*, t. 13 (*Commentary*): *Sixteenth-Century German Artists. Erhard Schoen and Niklas Stoer*, New York 1984, s. 351–352, nr 190 a C1. Zob. <http://www.bildindex.de/obj16001127.html#|home> [dostęp: 27.06.2016].

Jak łatwo moralnie upaść – zostać „ugryzionym” przez chciwą staruchę – pokazuje drzeworyt *Die Eivlen Bays* (*Ugryzienie sowy*) Niklasa Störa (Stoera) z 1532 roku, pochodzący z norymberskiej drukarni Simona Tunkela⁶⁹⁵. Stanowi on wyraźne ostrzeżenie przed zgubnym wpływem płatnej miłości i przebiegłością starych stręczycielek. Ilustracji towarzyszy utwór Hansa Sachsa *Gesprech, mit fünff personen, haist die Ewen-paiss* w pięciu kolumnach⁶⁹⁶. Każda z kolumn tekstu to wypowiedź innego z bohaterów utworu: *der Pauer, der Gross hauff, der Gefangen, die alt Kuplerin, der Narr*. Tym razem znajdujemy się poza karczmą, w otwartej przestrzeni. W centrum sceny, pod drzewem, siedzi stara stręczycielka. W nogach zaś młoda, strojna niewiasta – jej podopieczna. Tuż obok, na pnio o niepokojącym kształcie waginy przycupnęła sowa. Jest wyraźnie pobudzona, o czym świadczy otwarty dziób i rozłożone skrzydła. Przed staruchą stoi mężczyzna z mieczem, który dotyka go, skierowany w stronę pnia. Równolegle do miecza usytuowana jest jego ręka, którą wyciąga ku młodej kobiecie. Ta jednak nie reaguje, nieczuła, zamknięta w objęciach staruchy niczym w klatce. Ikoniczna symulacja stosunku jest aż nazbyt czytelna⁶⁹⁷. Reaguje na to kuplerka, która wyciąga ręce i łapie za nogę młodzieńca długim drewnianym chwytakiem na ptaki zwanym *Klobe*⁶⁹⁸. Oto tytułowe „ugryzienie sowy”⁶⁹⁹. Co ciekawe, *Klobe* w niemieckich farsach zapustnych tego okresu to metafora waginy właśnie, jak też jeden z atrybutów

⁶⁹⁵ Tamże, s. 586, nr 1302.018.

⁶⁹⁶ Y. Pinson, *The Fools' Journey: A Myth of Obsession in Northern Renaissance Art*, Turnhout 2009, s. 118. Utwór Sachsa pochodzi z 9 lutego 1532 r., zob. A. von Keller (red.), *Hans Sachs*, t. 5, Tübingen 1870, s. 219–221.

⁶⁹⁷ Z podobną ikoniczną aluzją mieliśmy do czynienia w przypadku drzeworytu Albrechta Dürera ilustrującego *Małżeństwo dla pieniędzy* Sebastiana Branta, dz. cyt., s. 128.

⁶⁹⁸ D. Dalby, *Lexicon of the Mediaeval German Hunt: A Lexicon of Middle High German Terms (1050–1500), associated with the Chase, Hunting with Bows, Falconry, Trapping and Fowling*, Berlin 1965, s. 119. Stara kuplerka mówi: „Wol her, wol her auff meinen kloben! / Mein lock-vogel den thu ich loben. / Er lockt her-zu ewlen und drappen, / Auff-sitzen guckgu und dildappen. / Wann ich sie thu inn kloben bringen, / So leer ich sie Fortuna singen / Mit schlemmen, rock und schauben kauffen. / Dann müssens an der rur mir lauffen. / Wann sie werden gar dürr und bloss, / Ich sie dann auss der hütten stoss / Und lass ein faysten einher wander, / Wann wir sind kummen her von Flandern, / Geben ein drappen umb den andern”. Za: G. Horstmeyer, *Die Kupplerin: Studien zur Typologie im dramatischen Schrifttum Europas von den Griechen bis zur Französischen Revolution*, Wienand 1972, s. 82.

⁶⁹⁹ Wariacją tego tematu jest motyw na jednej z kart do gry ilustrowanych przez Erharda Schöna. Pod krzewem róży starucha okłada widłami błazna, który wkłada pod suknię rękę młodej kobiecie – jej córce. Błazna atakuje biegnący koło staruchy pies. Zob. *HGE*, t. 47, s. 76, rys. 48.

Wenus⁷⁰⁰. Dziobiąca sowa na pniu-waginie stanowi odbicie grupy młodej kurtyzany i staruchy z chwytakiem „dziobiącym” młodzieńca. Zaślepiiony pożądaniem, zostaje on schwytany w pułapkę starej stręczycielki, wszak sowa to nie tylko ptak ślepy za dnia, ale również przynęta używana na polowaniach⁷⁰¹. Przygląda się temu grupa wieśniaków, mówiących: „Ona zastawiła pułapkę, która śpiewa tak pięknie, tak, że lecimy do niej, jakbyśmy byli ślepi”. Jednak jeden z nich ucieka, wołając: „*Da bleyb ich nit, ich kan den syt*” („Nie zostanę tu. Znam ten zwyczaj”). Stojący za staruchą błazen z maczugą mówi: „O głupcy, czemuż zostajecie”.

Starą kuplerkę, tym razem w przebraniu błaznicy, napotykamy na drzeworycie Erharda Schöna *Klatka błaznów* z około 1530 roku⁷⁰². To, co mówi, możemy przeczytać na banderoli: „*Da ich iung war / war ich ein hurr. / Itz ein Kuplerin / brauch diese fuhr*” („Kiedy byłam młoda / byłam kurwą. / Teraz rajfury / potrzebuje ten wózek”). W jednokołowym wózku wiezie swoją ofiarę – młodego mężczyznę również w stroju błazna. Oboje zdążają do płonącej klatki pełnej przebranych błaznów, której pilnują dwie młode kurtyzany. Jedna z nich z różgą uczy śpiewać uwięzionych mężczyzn. Stara stręczycielka występuje tu w roli błaznicy, Matki Głupców. To wizualizacja pułapki nierządu i głupoty *par excellence*. Jej ofiary – głupcy – cierpią wśród płomieni. Jest to jednocześnie ikonograficzna parafraza fontanny młodości: zarówno błaznica z wózkiem jest odwróceniem motywu staruchy wiezionej na wózku do fontanny młodości, jak też stojąca w płomieniach klatka jest odwróceniem basenu z cudowną wodą przemianą.

Łaźnie i fontanny

Łaźnie, podobnie jak karczmy i burdele, to miejsca z definicji moralnie podejrzane, niewłaściwe. Jako takie stanowią naturalny rewir staruch, co dość wyraźnie ukazywały niemieckie farsy zapustne i karnawałowe scenki⁷⁰³. Jednak łaźnie miejskie to nie tylko przestrzeń działania starych stręczycielek rających klientom młode kąpielowe (o czym była już mowa w rozdziale poprzednim), to również *explicite* miejsca wszelkich rozwią-

⁷⁰⁰ Ch. Zika, *Exorcising Our Demons: Magic, Witchcraft, and Visual Culture in Early Modern Europe*, Leiden 2003, s. 519, przyp. 86.

⁷⁰¹ Tamże, s. 518, przyp. 85.

⁷⁰² HGE, t. 47, s. 144–145, nr 92. G. Langemeyer, *Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, München 1984, s. 320.

⁷⁰³ Zob. uwagi dotyczące karnawału w Norymberdze w rozdziale poprzednim.

złości. Obraz ze szkoły Hansa Baldunga Griena ukazuje jedną z takich niezwykłych łaźiebnych scen⁷⁰⁴. Nie tylko jest to łaźnia mieszana (jedna z dziewcząt kąpie dość brzydkiego mężczyznę), ale w tle widzimy myjącą się nagą, starą kobietę. Rozpuszczone siwe włosy, obwisłe piersi, widoczna wulwa dopełniają odpychającego i śmiesznego zarazem obrazu. Sceny grupowych kąpiei, niekiedy bardzo rozbudowane, poza ukazaniem ludzkiej niedoskonałości i grzeszności mają swój oczywisty moralizatorski wydźwięk. Sztych Virgiliusa Solisa (1514–1562) według pracy Heinricha Aldegrevera (1502–1555) przedstawia łaźnie publiczne jako miejsce rozpusty⁷⁰⁵. Oto leżące nagie, splątane ciała zdecydowanie nie zażywają przyjemności związanych z higieną. Kilka par udaje się schodami do pokoju na górze. Jest to swoiste połączenie łaźni z domem publicznym. Niejednokrotnie miejsca te trudno odróżnić, podobnie jak w przypadku karczmy i burdelu.

Sceny kąpiei w basenie stają się czasem pretekstem dla innego tematu związanego ze starością, tj. fontanną młodości. Zniszczony niestety fresk Hansa Holbeina z sieni ratusza w Lucernie (1517 r.) ukazywał zlokalizowaną na łące zdobną fontannę, w której misie kąpią się starcy oraz już przemienieni młodzi ludzie⁷⁰⁶. Dziecko prowadzi parę starców, starucha jest niesiona na grzbiecie starca, dwaj mężczyźni niosą na noszach parę błaznów, co podkreśla głupotę wiary w możliwość takiej przemiany. Na pierwszym planie mężczyzna pcha wózek ze staruchą – motyw dobrze znany ze sztuki końca poprzedniej epoki. *Fontanna młodości* z 1546 roku autorstwa Lucasa Cranacha Starszego ukazuje z kolei olbrzymi, prostokątny basen na otwartej przestrzeni poza miastem⁷⁰⁷. Stare kobiety zjeżdżają tu na wozach, wózkach, pieszo, by chwilę później zażywać cielesnych przyjemności. Zrzucawszy z siebie „starego człowieka”, oddają się rozpuszcieniu i przyjemnościom życia, wydawałoby się bezpowrotnie już utraconym. Co ciekawe, fontanna Cranacha jest fontanną samych kobiet. Ich przemianę patronuje umieszczona na szczycie fontanny figura Wenus – bogini miłości, seksualności oraz metamorfozy.

Fontanna, basen czy łaźnia to nie jedyne miejsca magicznej przemiany, gdzie można było „odzyskać” utraconą cielesność. W tę symbolikę ‘odnowienia’ wpisują się również wspomniane: *Altweiberkanone*, młyn czy piec. Na anonimowym augsburskim sztychu z kolekcji Schlossmuseum w Gotha

⁷⁰⁴ Około 1530 r. Z kolekcji Museum Het Zotte Kunstkabinet w Mechelen.

⁷⁰⁵ Harvard Art Museums/Fogg Museum, nr inw. M4991.

⁷⁰⁶ Znany z przerysu J. Schwelgera z 1825 r. A. Stewart, dz. cyt., s. 68, rys. 5.

⁷⁰⁷ Gemäldegalerie der Staatliche Museen w Berlinie.

z 1540 roku staruchy wrzucane są do wielkiego pieca⁷⁰⁸. Młyn mielący staruchy na młódkę widzimy z kolei na późniejszej, XVII-wiecznej akwaforcie Paulusa Fürsta⁷⁰⁹. Miejsca odwrócone, niewłaściwe stają się miejscami o własnościach magicznych, miejscami przemiany. Niemniej przemiana ta jest pozorna, świadczy o głupocie i naiwności, dlatego często przynależy do sfery wyobrażeń karnawałowych. Rzeczywistość przeplata się tu z fantazją i sztuką – w 1513 roku Juan Ponce de León wyruszył na poszukiwanie mitycznej wyspy Bimini, na której, według Indian Taino, miała znajdować się Fontanna Młodości – źródło Iuventas. W rezultacie tej wyprawy, 23 marca odkryto Florydę⁷¹⁰.

Drzeworyt Sebalda Behama ukazuje motyw fontanny młodości w konwencji łaźni o niezwyklej, rozbudowanej architekturze⁷¹¹. Starcy, odmłodzeni w olbrzymiej, fantazyjnej fontannie zwanej *Gungel*, zażywają kąpeli i miłosnych uciech w przestrzeni stylizowanego na architekturę rzymską monumentalnego portyku. Ilustracji towarzyszy tekst podpisany imieniem wydawcy Albrechta Glockendona. Dowiadujemy się z niego, że fontanna nie tylko odmładza, ale również uzdrawia wszelkie schorzenia, leczy z każdej ułomności. Tryska z niej jednak nie tyle woda, ile słodka małmazja. Wino wręcz leje się ulicami. To jednocześnie miejsce kłamstwa, w którym każdy oszust jest wynagradzany trzema guldenami za jedno kłamstwo.

Basen – pisze Glockendon – to bardzo dobre miejsce na sranie, gdyż jak sam widziałem, pewna wieśniaczka została zaniesiona na plecach męża do fontanny. Kiedyś za jednym razem wysrała około stu czerwii na swoje nogi i koszule, i pierdziała, aż jej tyłek nie rozbolał i nie zaczęła płakać. Obsrała wszystkie ściany w swoim domu, tak że zdawało się, że to świnię świętowały swój ślub, jak powiedział jej mąż. Zabrał ją do fontanny, by się w niej wykapała i wszystkie jej dolegliwości ustąpiły⁷¹².

⁷⁰⁸ A. Stewart, *Sebald Beham's Fountain of Youth-Bathhouse Woodcut: Popular Entertainment and Large Prints by the Little Master*, „Register of the Spencer Art Museum” 6:6 (1989), s. 70, rys. 7.

⁷⁰⁹ K. Krużel, *Wśród starych rycin. Wybrane zagadnienia opracowania formalnego dawnej grafiki*, Kraków 1999, ryc. 57.

⁷¹⁰ Również druga wyprawa zorganizowana w 1521 roku zakończyła się niepowodzeniem. Raniony w czasie walk z miejscowymi Indianami Ponce de León zmarł na Kubie.

⁷¹¹ Kupferstichkabinett, Staatliche Museen w Berlinie, nr inw. 818-10. Zob. A. Stewart, dz. cyt., s. 64–88. Zob. opis fantastycznej fontanny w krainie Boskiej Pani Flaszy: F. Rabelais, dz. cyt., ks. 5, rozdz. 4, 42, 43.

⁷¹² A. Stewart, dz. cyt., s. 83.

Piękno architektury (obraz) przenika się tu z obrzydliwością i wulgarnością zachowania ludzi (tekst), prawda z kłamstwem, starość z młodością, zdrowie z chorobą. Fontanna młodości, łącząc te skrajne światy w jedną harmonijną całość, staje się fontanną głupców. Owa harmonia to przecież dysharmonia, nic bardziej absurdałnego, głupiego, błazeńskiego. W ten kontekst wpisuje się również norymberski drzeworyt Erharda Schöna *Basen głupców* z 1570 roku powstały do utworu Hansa Sachsa⁷¹³. Oto do obmurowanego basenu – niczym do źródła podjeżdża na koniu mężczyzna. U wejścia wita go błazen słowami: „Witaj Panie w uzdrowisku dla głupców. / Niektórym by ono zupełnie nie zaszkodziło” („*Seyd will kom Herr ins Narrenbad. / Es wer noch manchem gar nit schad*”). Wewnątrz, zdrowotnej kąpieli w odcho-
dach, zażywają inne błazny. Nad przebiegiem kuracji czuwa „uczony” medyk.

Contro il villano: dysharmonia w świecie obrazu

„Rozmnożenie się tawern jest ewidentną przyczyną nieporządku powo-
dowanego przez ludzi z gminu, którzy za sprawą częstego bywania w tych przybytkach tracą swoje skromne tygodniowe zarobki uzyskane ciężką pracą i dopuszczają się wszelkiego zła nieuchronnie towarzyszącego pijaństwu” – pisał lord kanclerz William Cecil w kontekście zniszczenia, jakie niesie dla angielskiej ekonomii rozprzestrzenienie się pubów (*alehouse*), czemu towarzyszyło równoległe rozprzestrzenianie się syfili-
słu (*morbus gallicus*)⁷¹⁴. To ostatnie w swoim traktacie *De morbo gallico* (1579) potwierdzał William Clowes (1544–1604), chirurg ze szpitala św. Bartłomieja w Londynie, który przebadał ponad tysiąc syfilityków i uznał, że choroba ta nie tylko przenosi się drogą stosunków płciowych, ale i przez „nierozważne picie” i „wulgarne *alehouses*”⁷¹⁵. Według danych ze spisu powszechnego, jaki sporządzono w Anglii w 1577 roku, było tam 14 202 pijalni *ale*, 1631 oberży oraz 329 tawern, co dawało w przeli-
czeniu jedną pijalnię na 120 osób⁷¹⁶. „Nie inaczej było w ówczesnej Pol-
sce. W połowie XVI wieku w Krakowie, którego populację ocenia się na
nieco ponad 20 tysięcy ludzi, prowadziło działalność blisko 150 browa-

⁷¹³ HGE, t. 48, s. 164–165, nr 219. Utwór Sachsa w czterech kolumnach pod ryciną: „*Nun höret wie zu Mailandt Sass...*”.

⁷¹⁴ H. Monckton, *A History of English Public House*, London 1969, s. 38.

⁷¹⁵ W. Clowes, *De morbo gallico. A Short and Profitable Treatise Touching the Cure of the Disease Called Morbus Gallicus* (1579). J. Fabricius, *Syphilis in Shakespeare's England*, London 1994.

⁷¹⁶ P. Brown, *Man Walks into a Pub. A Sociable History of Beer*, London 2004, s. 46.

rów. Oznacza to, że jeden browar obsługiwał około 140 mieszkańców (oraz trudną do oszacowania liczbę aktualnie przebywających w mieście osób)⁷¹⁷. Do tego, przynajmniej w wypadku Anglii, „dochodziła jeszcze mnogość nielegalnych punktów sprzedaży, takich jak meliny i tłumy handlarzy ulicznych sprzedających *ale* na łyki lub *pottle*”⁷¹⁸. Pijaństwo chłopstwa było poważnym, realnym problemem, stało się nawet przedmiotem informacji, jaką przedłożył parlamentowi wspomniany William Cecil. Sytuacja ta nie dotyczyła tylko Anglii, podobnie było w innych regionach Europy – zwłaszcza Rzeszy czy Niderlandów. Pijaństwo jako problem społeczny było w krajach niemieckich ostro napiętnowane przez piśmiennictwo reformacyjne. Wystarczy tu wspomnieć traktat *O ewangelicznym picciu* (*Von den Evangelischen Zechen*) Ludwiga Hätzera z 1525 roku czy *O strasznym grzechu pijaństwa* (*Von dem greulichen Laster der Trunkenheit*) Sebastiana Francka z 1528 roku. W Niderlandach dominowała konsumpcja piwa – owego „naturalnego napoju Holendrów”, jak pisał oksfordzki lekarz Andrew Boorde (1490–1549) w swojej niezwykle popularnej książce *Zdrowa dieta* (*Dyetary of Health*). Powoduje ono, że „tyje się od niego, brzuch wygląda, jakby go kto nadmuchał, a i twarz, i brzuch przypominają, nie przymierzając, holenderskie”⁷¹⁹. Krytycznym komentarzem szerzącego się pijaństwa i chłopskiej nieobyczajności w tych krajach był niezwykle popularny w ikonografii omawianego okresu motyw „wiejskiej uczy” lub „wiejskiego święta”⁷²⁰. Na drzeworycie *Cztery właściwości wina* (*Die vier Eigenschaften des Weines*) Erharda Schöna, pochodzącym z norymberskiej drukarni Georga Langa Formschneidera, widzimy cztery stoły ustawione w winnicy reprezentujące cztery ludzkie charaktery⁷²¹. Obraz ilustruje wiersz Hansa Sachsa *Cztery cudowne właściwości i działanie wina* (*Die vier wunderlichen eygenschaft und würckung des weins*). Przy trzecim stole, będącym alegorią usposobienia flegmatycznego, pijący wieśniacy wymiotują i defekują. Starucha podnosi jednego z nich, który zaległ pod stołem. Dwie świny zjadają jego wymiociny. Ludzkie wydzie-

⁷¹⁷ S. Dryja, dz. cyt., s. 93.

⁷¹⁸ I. Gately, *Kulturowa historia alkoholu*, przeł. A. Kunicka, Warszawa 2011, s. 137.

⁷¹⁹ Cyt. za: I. Gately, dz. cyt., s. 139.

⁷²⁰ Groteskowy świat wiejskich festynów i zabaw jest elementem satyry społecznej obecnej szeroko w literackiej kulturze epoki, zwłaszcza włoskiej. Zob. *La vita de li infideli, pessimi e rustici villani, Contro il villano, La Sferza dei villani, Satira contro i villani, Alfabeto contro i villani*. Krytyka chłopstwa była również popularnym tematem w literaturze i sztuce krajów niemieckich epoki poprzedniej.

⁷²¹ HGE, t. 47, s. 128, nr 84.

liny i ekskrementy są tu świadectwem właściwego chłopstwu nieumiarkowania. „Naturalnym” dopełnieniem owego niepohamowania, a wręcz jego uosobieniem, staje się właśnie brzydka starucha. *Explicite* wiejskie święto napotykamy w popularnym cyklu naturalistycznych rycin autorstwa Hansa Sebalda Behama⁷²², Barthela Behama⁷²³, Johanna Theodora de Bry’iego⁷²⁴ czy Pietera van der Borchta⁷²⁵ powstałych już po tzw. wojnie chłopskiej (1525 r.). W wiejskiej scenerii, obok karczmy, kościoła, widocznego w oddali zamku rozwija się wiele osobnych narracji składających się razem na złożony obraz wiejskiego, ludowego mikroświata. Sceny te wyobrażają jednak głównie z a c h o w a n i a n e g a t y w n e, gwałtowne, brutalne: pijaństwo i bójki. Wykorzystując elementy satyry społecznej i często obscenicznego humoru, tworzą rodzaj obrazowego narzędzia czy nośnika wyrażającego k u l t u r o w y s t e r e o t y p chłopa/chłopki, w tym starej kobiety jako istoty swarliwej, gwałtownej, skłonnej do bijatyki i pijaństwa. Oto widzimy kramy, przed kościołem trwa ceremonia ślubna. Obok dentysta właśnie usuwa ząb. Jego asystent okrada niespodziewającego się niczego pacjenta. Widzi to siedząca i obłapiająca się para wieśniaków – ona nawet wskazuje palcem złodzieja. Ktoś otwiera beczki z winem, grupa mężczyzn dyskutuje na ławce, jedząc ser i pijąc piwo. Pod karczmą siedzi inna grupa pijanych już chłopów. Ktoś na siłę dobiera się do pewnej kobiety, ktoś wymiotuje. Obok kilku zaciężnych żołnierzy. Muzycy grają na dudach, grupa wieśniaków tańczy w korowodzie.

Z wiejskim dostojnictwem, inni z wsiowym śmiechem
 Dźwigają ciężkie stopy w topornych butach,
 I tańczą w takt,
 Tak akuratanie trzymają rytm tańca.
 Jak w swoim życiu, w życiu okresach,
 Czasu pór roku i konstelacji
 Czasu udoju i czasu żniwa
 Czasu zbliżenia mężczyzny z kobietą
 I godów zwierzęcych. Stopa wznosi się i opada.
 Jedzą i piją. Nawóz i śmieć

⁷²² H.S. Beham, *Wielkie wiejskie święto*, drzeworyt z kolekcji British Library w Londynie.

⁷²³ B. Beham, *Wiejskie święto*, drzeworyt z kolekcji Schlossmuseum w Gotha.

⁷²⁴ J.T. de Bry, *Wiejskie święto*, sztych z kolekcji Public Library w Nowym Jorku.

⁷²⁵ P. van der Borch, *Wiejskie święto* (1559), sztych z kolekcji Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie.

– można dalej opisywać tę rycinę słowami Eliota⁷²⁶. Faktycznie jest w tym przedstawieniu zarówno coś z języka wielkiej poezji, jak i z brudnej rzeczywistości. Grupa dziewcząt gra w kręgle, w tle trwa zaś regularna bijatyka na noże, szable, widły i cepy. Wśród bijących się widzimy staruchy – to szarpią niektórych za włosy, to znów próbują ich rozdzielić. Realizm scenek jest tylko pozorny, rzeczywistość została tu skondensowana, skupiona niczym w soczewce, uległa procesowi symbolizacji. Będąc rzeczywistym, świat ten jest jednocześnie emblematyczny, funkcjonuje „w dwu narzeczach, / w wąskim żargonie zwykłości [...] / i w języku wielkiego marzenia”, jakby powiedział poeta⁷²⁷. To narzecze groteski posługującej się językiem utrwalonych społecznie stereotypów. Analogicznie zakomponowany mikroświat, którego centrum wyznacza drewniany słup, znany z tradycji ludowej jako ‘słup szczęścia’, swoisty *axis mundi*, napotykaemy na innym drzeworycie Hansa Sebalda Behama noszącym tytuł *Taniec nosów w miesiącu głupców* z 1534 roku⁷²⁸. Towarzyszy mu utwór Hansa Sachsa opisujący zdarzenia, jakie rozegrały się w czasie odpustu parafialnego – *Kirchweih*. Absurdalny taniec przeradza się tu w bójkę, w której udział bierze starucha. „Pijacy radują się w czasie takich świąt, / Kłócąc się i walcząc, i pijąc ze sobą, pijani jak zwierzęta. / Dlatego też pozwólmy chłopom świętować / i uczestniczyć w odpustach, / bez względu na to, czy to mężczyźni, czy kobiety”⁷²⁹. Prawie identyczny podpis widnieje pod sztychem Pietera Bruegla *Kiermasz w Hoboken* z 1559 roku, mającym zresztą bardzo podobną kompozycję do wspomnianych wyżej rycin. Również tu rzeczywistość typowego wiejskiego jarmarku staje się symbolicznym mikroświatem ludzkich uciech. Na pierwszym planie błazen prowadzi dwójkę małych dzieci. Po ulicy biegają świnię. Na dalszym planie aktorzy z miejscowej izby retorycznej rozłożyli na beczkach niewielką scenę – trwa przedstawienie będące częścią lokalnego konkursu dramatycznego – *haagspelen*⁷³⁰. Oto w zaimprovizowanym naprędcie „teatrze” rozgrywa się scenka wyjęta z widzianego właśnie wiejskiego festynu. To obraz w obrazie – nic tu nie

⁷²⁶ T.S. Eliot, *East Coker*, przeł. M. Sprusiński, w: tegoż, *Poezje*, oprac. i przeł. M. Sprusiński, Kraków 1978, s. 198 nn.

⁷²⁷ A. Zagajewski, *Z pamięci*, tegoż, *Pragnienie*, Kraków 1999.

⁷²⁸ Z kolekcji Schlossmuseum w Gotha.

⁷²⁹ Podpis pod sztychem P. van der Borchta, *Wiejskie święto* (1559). Konsekwencją pijaństwa jest nierząd i bójki, jak na obrazie *Scena w tawernie* (ok. 1540 r.) tzw. Monogramisty Brunszwickiego.

⁷³⁰ Zob. P. Oczko, *Retorycy patrzący w kufle*, w: tegoż, *W najdroższej Holandii. Szkice o siedemnastowiecznym dramacie i kulturze niderlandzkiej*, Kraków 2009, s. 13–33.



Rys. 10. Przerys obrazu Fransa Verbeecka *Chłopskie wesele* (*Wesoła zabawa*), ok. 1550, olej na desce. Wyk. P. Antolak. Obraz przypisywany poprzednio Janowi Mandynowi. Obecnie w kolekcji Museo de Bellas Artes de Bilbao.

jest rzeczywiste, wszystko jest elementem kulturowej gry w znaczenia⁷³¹. „Świat cały jest sceną: / Wszyscy mężczyźni i wszystkie kobiety / Są aktorami jedynie i mają / Wejścia i wyjścia” – można rzec za Szekspirem⁷³². Teatralna scena staje się symbolicznym i rzeczywistym centrum festynu na obrazach ze szkoły Pietera Bruegla (1550 r.)⁷³³ czy Pietera Baltena (1525–1584) pod tytułem *Chłopski kiermasz* (*Boerenkermis*). W obu przypadkach wystawiana jest farsa *Een Cluyte van Playerwater*. Jej tematem jest niewierność i wiarołomstwo żony zdradzającej swego męża Werenbrachta z miejscowym księdzem. Oglądając owo przedstawienie z perspektywy uczestnika wiejskiego festynu, jesteśmy zanurzeni w dwóch równoległych światach, w dwóch narzeczach: realnym i groteskowym, splatających się w taki sposób, że trudno orzec, kiedy należy przestać się śmiać. Wszak ów komiczny spektakl rozgrywa się nie tylko na scenie, ale trwa równolegle w rzeczywistości samego obrazu, w której my jako widzowie jesteśmy osadzeni. Taki skondensowany, stereotypowy świat przedstawia również słynny obraz Pietera Bruegla *Przysłowia niderlandzkie*, znany też jako... *Świat odwrócony*⁷³⁴.

Ze światem do góry nogami stykamy się także w przypadku motywu wiejskiego wesela. Obraz *Wesoła zabawa* (ok. 1550 r.) Fransa Verbeecka z kolekcji Museo de Bellas Artes w Bilbao prezentuje nietypowe chłopskie wesele (rys. 10)⁷³⁵. Centrum obrazu stanowi olbrzymi stół, przy którym pośrodku zasiadła smutna, brzydka, gruba panna młoda w koronie z drewnianych łyżek (symbol obżarstwa) i kurzych jaj (symbol głupoty, prostactwa i lubieżności)⁷³⁶. Lewą rękę trzyma na stole w charakterystycznym

⁷³¹ Tę samą scenę przedstawia *Jarmark w dzień św. Jerzego* Bruegla (1559).

⁷³² W. Szekspir, *Jak wam się podoba*, II, 7, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1983, s. 65.

⁷³³ Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Sotheby's, 6 czerwca 2011 r. w Londynie, <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.10.html/2011/old-master-british-paintings-evening-111033> [dostęp: 14.06.2016]. K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere. Die Gemälde mit kritischem ouvrekatalog*, t. 2, Lingen 2000, s. 925, nr F1352a.

⁷³⁴ W kolekcji Het Rockoxhuis w Antwerpii, kopia według obrazu ojca, Pietera Bruegla z 1559 roku.

⁷³⁵ Obraz ten Paul Vandenbroeck przypisuje Fransowi Verbeeckowi. Zob. P. Vandenbroeck, *Verbeeck's Peasant Weddings: A Study of Iconography and Social Function*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art” 14:2 (1984), s. 97, rys. 7.

⁷³⁶ Jest to odwrócenie wizerunku stereotypowej panny młodej postrzeganej jako czysta, piękna i skromna niewiasta. Oba motywy (łyżki oraz jaja) napotykały często na rycinach przedstawiających wieśniaków i błaznów (zob. wspomniane ryciny Leonharda Becka *Kucharka i jej kochanek* czy Erharda Schöna *Wieśniak wysiadujący jaja*). Na niektórych obrazach z warsztatu Fransa Verbeecka przywołujących ten sam temat panna młoda jest

geście wyciągniętych dwóch palców na kształt litery V⁷³⁷. Analogiczny gest pojawia się na obrazie Jana Massysa *Wesoła kompania* z kolekcji Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Wykonuje go grający na dudach mężczyzna w kierunku staruchy z dzbanem. Oznacza on nierozwagę, głupotę, brak rozsądku⁷³⁸. Po bokach panny młodej siedzą dwie staruchy – jedna równie zadumana podpira głowę na ręce, druga pociąga wino wprost z dzbana. Na drugim planie szykowane jest małżeńskie łóżko. Weselny stół jest już pusty. Pozostały na nim resztki chleba, ktoś wnosi na wielkim półmisku kilka cienkich kielbasek. Jeden z uczestników wymiotuje oparty o beczkę, pies wyjada resztki z koszyka. Panuje ogólny bałagan i atmosfera niechlujstwa. Absurdalność sytuacji podkreśla wesoły korowód błazeńskich przebierańców, który właśnie wchodzi do sali⁷³⁹. Przewodzi mu dziwaczny „mistrz ceremonii” – karzeł z miotłą. Zamiast rąk ma jednak nogi zakończone stopami. Za nim widzimy zgarbioną staruchę ubraną w czerwoną suknię obszytą gronostajem. Na jej ręce siedzi sowa. Jej strój jest komiczny, nieodpowiedni do niskiego statusu wiejskiej garbuski. Oto Matka Głupców, personifikacja samego karnawału. Trzymający ją za rękę błazen niesie nad nią kielbasę na sznurku. Na czapce ma przypiętą świńską raciczkę – symbol męskości. To parodia wiejskiego wesela zmieniającego się w chaotyczną, karnawałową zabawę, nad którą już nikt nie panuje. Postać garbatej staruchy będącej alegorią karnawału *explicite* odwraca tu pożądany stan rzeczy. Powyższy temat znany jest również z wielu innych obrazów pochodzących z warsztatu Fransa Verbeecka z Mechelen⁷⁴⁰.

„Chłopskie wesele” to rodzaj błazeńskiego festynu, często inscenizowanego w czasie karnawału. To również temat zapustnych fars, komiczne wydarzenie ze świata odwróconego, wizualizacja świata na opak. Tu wszyscy uczestnicy są przebierańcami, nic nie jest rzeczywiste, wszyscy odgrywają swoje role. Wszystko należy do burleskowej rzeczywistości do góry nogami, wizualizowanej jako przerysowany wiejski mikrokosmos.

bezzębna, zezowata, z nieślubnym dzieckiem na ręku, co w sposób skrajny ukazuje jej „niewłaściwość”, przewrotność.

⁷³⁷ Gest ten pojawia się jeszcze na dwóch innych XVI-wiecznych obrazach: *Wesołej kompanii* Jana Massysa.

⁷³⁸ P. Vandenbroeck, dz. cyt., s. 99, który powołuje się na gest wykonywany przez jedną z alegorycznych figur z atlasu Ripy (*Nierozwaga, Nierozsądek*).

⁷³⁹ Przedstawienia i scenki komiczne były częstym elementem wiejskich ceremonii ślubnych. Zob. P. Vandenbroeck, dz. cyt., s. 99 nn.

⁷⁴⁰ Tamże, s. 79–124.

Doctor Syman

Częścią wspomnianych wiejskich festynów i kiermaszy były naprędce aranżowane „gabinety lekarskie” oferujące rozmaite usługi medyczne (najczęściej dentystyczne⁷⁴¹). Przy jednym z takich jarmarcznych straganów widzimy staruchę o lasce z psem na smyczy. Stoi przed wiejskim lekarzem. Na niewielkim stoliku leżą liczne medykamenty. Na kiju zawieszony jest nawet certyfikat potwierdzający medyczne umiejętności opatrzony czterema pieczęciami⁷⁴². Zadanie, jak na wiejskiego cyrulika ma jednak trudne – odmłodzić staruchę, o czym dowiadujemy się z inskrypcji biegnącej wokół scenki: „Panie, czy dostanę coś, co / uczyni mnie znów dwudziestoletnią dziewczyną? / Widzę jednak, że nieważne, jak bardzo szaleję [miotam się, działam] – odpowiada medyk – / twój pęcherz [miech?] psuje się [usycha, gnije]”⁷⁴³. Owa komiczna scenka pochodząca zapewne z ludowej farsy to nawiązanie nie tylko do próby odzyskania przez staruchę seksualnej witalności⁷⁴⁴, ale również do wspomnianego już, mającego metamorficzną moc, motywu basenu głupców czy fontanny młodości. Należy jednak podkreślić, że i w tym ostatnim przypadku ostatecznym celem *rejuvenatio* była seksualna orgia odmłodzonych starców.

Na anonimowym francuskim sztychu pt. *La Dentiste* widnieją dwie kobiety, z których jedna, stara, właśnie wyrwała obcęgami ząb drugiej⁷⁴⁵. Pacjentka, trzymając w ręku kielich wina, wskazuje palcem spuchnięty policzek. Co ciekawe, ma brodę i wąsy – to tylko przebrany za kobietę mężczyzna. To również, bez wątpienia, ilustracja scenki z farsy, być może wykonywanej przez słynną trupę Agnana Sarata⁷⁴⁶.

⁷⁴¹ Zob. drzeworyt Leonharda Becka *Dentysta* (1521), na którym wyrwa on ząb starsze, ta zaś gryzie go w palec. Z kolekcji Kunstsammlungen der Veste w Coburgu.

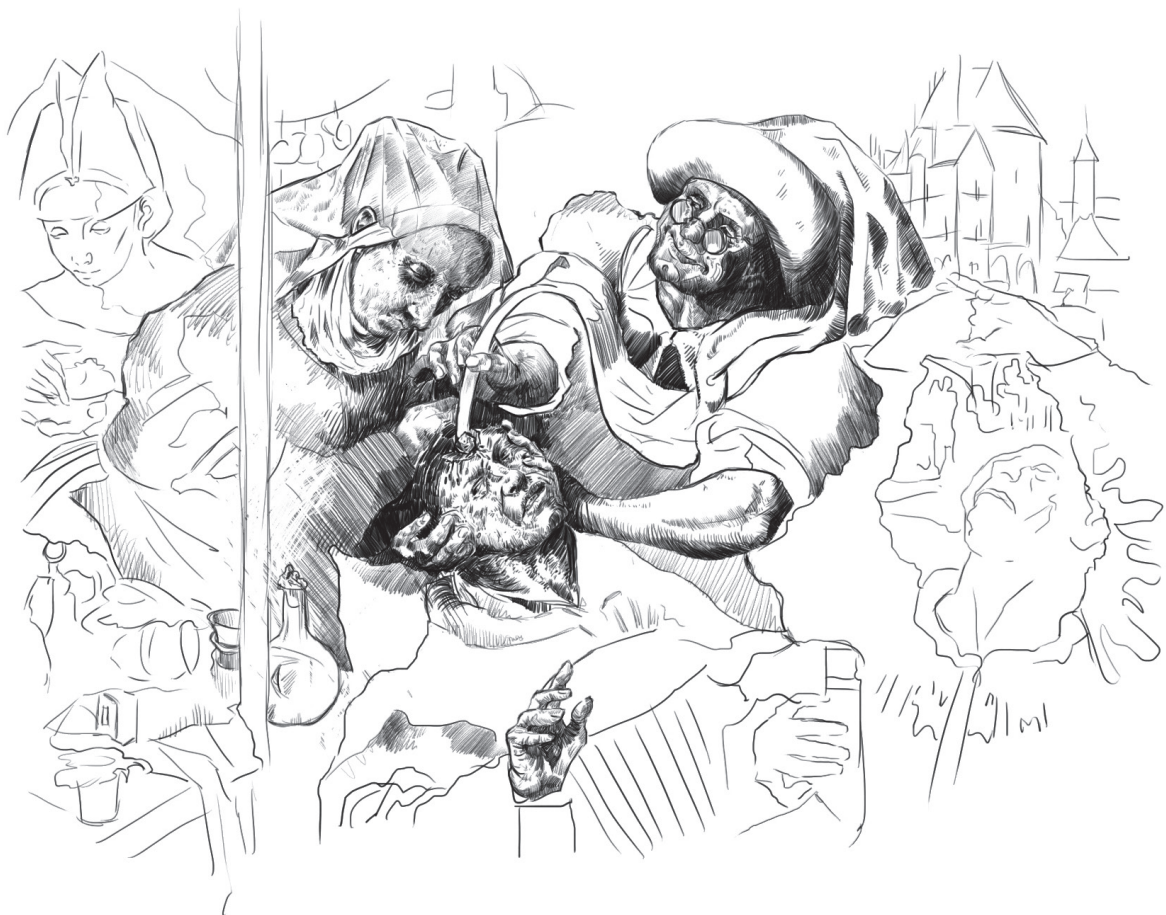
⁷⁴² Malowana, okrągła, drewniana deska służąca do serwowania zakąsek lub słodczy, warsztat południowoniderlandzki, 1583 r., Kunstgewerbemuseum, Kolonia, nr inw. A 1498.

⁷⁴³ „*Mester hebdi j substa[n]cie o[m] orde nare[n] / dat ic waer een mijske[n] va[n] XX Jare[n] / Ic merck wel soe seer ic rase / dat ghij vercnolkelt sijt in u blase*”. *Blase* to tyle, co ‘oddech’ czy ‘pęcherz’, ale i ‘miech’ (*blaasbalg*), który ‘psuje się’, ‘usycha’, ‘gnije’ (*vercnolkelt* od czasownika *verknollen* – ‘gnić’, ‘psuć się’, lecz także ‘spartaczyć, spięprzyć’). Przekł. i komentarz J. Kozikowska, J. Skubisz.

⁷⁴⁴ Przez motyw miecha i szaleńczej z gruntu próby jego naprawy.

⁷⁴⁵ Około 1578 r., Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paryż. Sztychowi towarzyszy krótki dialog dwóch postaci, po sześć wersów w dwóch kolumnach. M. Kellogg Smith, *Georges De La Tour's 'Old Man' and 'Old Woman' in San Francisco*, „The Burlington Magazine” 121:914 (1979), s. 291, rys. 19.

⁷⁴⁶ Tamże, s. 290.



Rys. 11. Przerys obrazu Jana Sandersa van Hemessena *Usunięcie kamienia oblędu* (*Chirurg*) z 1555 roku, olej na desce. Wyk. P. Antolak. Obraz z kolekcji Museo Nacional del Prado, Madryt.

Najczęściej sztuka na użytek kreowanej przez siebie odwróconej rzeczywistości wykorzystuje jednak motyw trepanacji czaszki, dokonywanej również często na jarmarczonym straganie. Scenę wycinania kamienia głupoty (litotomia) spotykamy na niewielkiej malowanej, okrągłej drewnianej desce⁷⁴⁷. Zabiegowi asystuje starucha z kądzielą – znakiem rajfurstwa⁷⁴⁸. Wokół brzegu deski biegnie napis: „Usunąć ten kamień! Każdy musi się na to przygotować. On może mieć kamień większy, niż myśli. Ktokolwiek ma kamień w głowie, musi to ścierpieć”⁷⁴⁹. Typ zabytku, jego funkcja (uczty, *convivia*) wskazuje, że podobanie jak w poprzednim wypadku mamy tu do czynienia z parodią, burleską. W odwróconym, wykrzywionym świecie napotykamy nie tyle prawdziwego medyka, ile szalbierza, oszusta operującego głupca Lubberta, ‘borsuka’. Na sztychu Niklasa Störa z 1530 roku, z kolekcji Schlossmuseum w Gotha, lekarzem jest kobieta! Oto *doctor Syman*⁷⁵⁰, doktor ‘ten-kobieta’, co samo w sobie stanowi już komiczne odwrócenie; to figura ze świata „do góry nogami”⁷⁵¹. Anonimowy utwór, jaki towarzyszy rycinie, wspomina, że jest to sławna kobieta-lekarz (!) analizująca urynek oraz umiejscawiająca kamienie nerkowe⁷⁵². Właściciel gospody, który oferuje jej gościnę, szybko jednak zaczyna tego żałować. Syman przejmuje kontrolę nad jego interesem, okrada go, po czym wyrzuca na ulicę. Jedynym ratunkiem oraz lekarstwem na te kobiece nieprawości okazuje się mężczyzna – *doctor Cudgel* (‘lekarz pałka’). To oczywiście stereotypowe wyobrażenie wpisujące się w znany topos wojny płci. Kobieta w roli medyka to postać z natury oszukańcza, fałszywa; podszywająca się pod lekarza po to, by tym łatwiej, pod pozorem czynienia dobra, wyrządzić szkodę. Jej wiedza ma co najwyżej charakter empiryczny⁷⁵³. To klisza-obraz służąca ukazaniu kulturowej niewłaściwości, niestosowności, niegodziwości i głupoty. W wyobrażeniu tym zawiązuje się więc szereg istotnych stereotypów kulturowych łączą-

⁷⁴⁷ Warsztat południowoniderlandzki, 1583, Kunstgewerbemuseum, Kolonia, nr inw. A 1499.

⁷⁴⁸ Starucha z kądzielą była również bohaterką komedii dell’arte oraz rozmaitych fars. Mężczyznę przebranego za garbatą staruchę z kądzielą widzimy m.in. na karcie z serii 5 *rycin komedii dell’arte*, anonim ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie.

⁷⁴⁹ „Tsa key uit elck make hem bereet / sulcke[n] macht hebbe[n]e keij grooter da[n] hij weet / die de[n] keij heeft wilter hem met lijde[n]”.

⁷⁵⁰ Ang. *she-man*.

⁷⁵¹ Szpetną staruchę „zażywającą sławy bardzo kutej lekarki” napotykamy przy narodzinach Gargantui przez ucho. F. Rabelais, dz. cyt. (ks. 1, rozdz. 7), s. 23.

⁷⁵² K. Moxey, *Peasants, Warriors, and Wives: Popular Imagery in the Reformation*, Chicago–London 1989, s. 112, rys. 5.12.

⁷⁵³ Zob. średniowieczny motyw zwany *vetula medica* w rozdziale poprzednim.

cych się w jedną figurę: kobiecość, niewiedzę (wiedzę pozorną), oszustwo. Stąd zabieg, jakiemu często towarzyszy baba-lekarz, jest równie oszukańczy: to trepanacja czaszki i usuwanie kamienia głupoty⁷⁵⁴. Na obrazie Pietera Bruegla pt. *Usunięcie kamienia głupoty* z kolekcji Musée de l'Hôtel Sandelin w Saint-Omer znajdujemy się w dziwnym wnętrzu, ni to lazarecie, ni to karczmie. Jednocześnie „leczonych” jest tu kilku pacjentów przywiązanych pasami do krzeseł. Jednego z ich „operuje” starucha. Trudno jednak orzec, czy szalony jest pacjent, czy lekarka-szalbierz. Wysztywnione ciało pacjenta stanowi wątpliwe świadectwo skuteczności przeprowadzanego zabiegu. Obraz przenika atmosfera szaleństwa, zgiełku, przemocy, nieporządku. W centrum sceny pacjent w koszu opróżnia miech – narzędzie szaleństwa. Z kolei na obrazie Jana Sandersa van Hemessena starucha pełni funkcję pomocy lekarza – to akuszerka głupoty (rys. 11). Trzyma głowę „operowanego” głupca, któremu tytułowy „chirurg” wyrzyna z czoła kamień⁷⁵⁵. Tworząc „majeutyczny duet”, oboje niepokojąco przypominają karnawałową parę ze wspomnianego dzieła *Wesoła zabawa* Fransa Verbeecka (rys. 10) czy błazna i staruchę z cebrzykiem małych głupców z innego obrazu tego mistrza: *Handel głupcami* (*Der Narrenhandel*). On błazen-szalbierz, ona mająca równoległe rysy starej, lubieżnej karczmarki znanej z licznych scen przedstawiających wesołą, wiejską kompanię w tawernie. Na innym obrazie van Hemessena z kolekcji Musée d'Art et d'Archéologie w Périgord stara kobieta asystuje zabiegowi trepanacji. Trzyma metalowy talerzyk, czekając na kamień, który właśnie wycina medyk. Starucha, którą widzimy, nie jest jednak zwykłą pomocą – to postać znana nam już z innych dzieł mistrza; to towarzyszka dudziarza – stara karczmarka. Przeprowadzana operacja jest szalbierstwem, oszustwem, błazeńskim leczeniem. Jeszcze bardziej dosadnie przedstawi to Pieter Huys na obrazie *Usuwanie kamienia głupoty*⁷⁵⁶. Oto jesteśmy we wnętrzu przypominającym gabinet medyka lub aptekę (o czym świadczą medykamenty ustawione na półkach oraz książki). Wśród asystujących postaci, z boku napotykamy jednak znajomą postać

⁷⁵⁴ W Europie epoki średniowiecznej i nowożytnej funkcjonowało przekonanie, że głupota była powodowana przez kamień szaleństwa, który można usunąć, lecząc tym samym chorego.

⁷⁵⁵ Co ciekawe, podobną staruchę widzimy również na innym obrazie Hemessena – *Uzdrowienie Tobiasza* (Musée du Louvre, Paryż). To Anna, jego małżonka trzymająca głowę starego męża w momencie uzdrowienia. Wypełniając rolę żony, matki i kobiety utrzymującej ociemniałego Tobiasza, Anna uosabia jednak skrajnie odmienne znaczenie – miłość małżeńską, bezinteresowność, opiekuńczość.

⁷⁵⁶ Z kolekcji Wellcome Institute Library, Londyn, nr ICV No. 17940.

karczmarki z dzbanem. Jej obecność zakrzywia rzeczywistość obrazu, podważając powagę sytuacji, jak i miejsce akcji. Wszak medyk to czy szalbierz? Karczma czy pracownia cyrulika? Cały czas pozostajemy w świecie na opak, krainie szaleństwa i fałszu.

Czarownice i sabaty

Jedną z owych wiejskich znachorek leczących ludzką głupotę jest czarownica z Mallegem – wiedźma i stara błaźnica jednocześnie. Na rycinie Pietera Bruegla z 1559 roku nadzoruje wyrzynanie kamienia głupoty⁷⁵⁷. Z medykamentami oraz basetlą na ramieniu stoi pośrodku sceny wśród ułomnych i kalek. W tle widać alembik służący do destylacji brandy. Pod stołem operacyjnym schował się złośliwy błazen – sowizdrzał. Trzyma godło starej błaźnicy z Dijon – małą kukiełkę. Ma jednak zamknięte usta. „Hej, ludzie z Mallegem, bądźcie dobrej myśli / Ja, Pani wiedźma, i u was chcę zdobyć chwałę / Przyszedłam, by was wyleczyć / Przyszedłam z moim podmajstrzym, by wam usłużyć. / Chodźcie szybko, wielcy i mali, chodźcie tu wszyscy / Czy osy w głowie macie czy kamienie wyrastające” – głosi podpis pod sztychem mistrza⁷⁵⁸. To już nie głupia, błażeńska, wiejska znachorka-karczmarka, lecz wiedźma-kuglarka – w pełni ukształtowana klisza. Z podobnym obrazem mamy do czynienia w źródłach pisanych tego okresu. Niderlandzki okultysta i demonolog Johann Weyer (1515–1588) w *Pseudomonarchia Daemonum* daje taką oto charakterystykę czarownic: „są to niewiasty przeważnie słabowite i podeszłe w lecach, nie przy całkiem zdrowych zmysłach będące, biedne, utrudzone, stare cioty”⁷⁵⁹. Podobnie Reginald Scot (ok. 1538–1599), autor poczytnego *The Discoverie of Witchcraft*, uważał, że czarownice to „kobiety zazwyczaj stare, kalekie, kaprawe, brudne, o bladej i pomarszczonej twarzy”⁷⁶⁰. Typy takie spotykamy właśnie na rysunkach i szkicach Hie-

⁷⁵⁷ *Usuwanie kamienia głupoty* lub *Wiedźma z Mallegem*, Pieter van der Heyden (1530–1584), według dzieła Pietera Bruegla (1525/30–1569), opublikowane przez Hieronima Cocka (1510–1570).

⁷⁵⁸ Cyt. za: W. Fraenger, *Hieronim Bosch*, posł. P. Reuterswärd, przeł. B. Ostrowska, Warszawa 2010, s. 199.

⁷⁵⁹ Cyt. za: L. Zygmier, *Kobieta-czarownica w świetle ksiąg konsystorskich z XV i początku XVI wieku*, w: Z. Nowak, A. Radziwiński (red.), *Kobieta i rodzina w średniowieczu i na progu czasów nowożytnych*, Toruń 1998, s. 98.

⁷⁶⁰ Tamże. Pełny tytuł traktatu wydanego w 1584 roku brzmiał: *The Discoverie of Witchcraft, wherein the Lewde dealing of Witches and Witchmongers is notablie detected, in sixteen books [...] whereunto is added a Treatise upon the Nature and Substance of Spirits and Devils*.

ronima Boscha, swoistych studiach fizjonomiczno-socjologicznych przedstawiających stare żebraczki, wieśniaczki, w łachmanach, bose, z przędzą⁷⁶¹. Oto część bogatego świata *minores*, o którym była mowa: złodziei, kalek, głupców czy cyrulików, znany z licznych dzieł mistrza. Wiek XVI operuje już w pełni wykształconym obrazem czarownicy: ma on charakter stereotypu i kliszy „społecznego wroga” (wygląd, wiek, zachowanie, typowe zdarzenia, w których uczestniczy, atrybuty), kończąc tym samym długotrwały etap w procesie kształtowania się kulturowej figury wiedźmy⁷⁶². Swoiste studium-ikoniczny wzorzec wiedźmy przedstawił Niklaus Manuel Deutsch – stoi przed nami bezwstydną, stara, naga kobieta z obwisłymi piersiami i siwymi włosami łonowymi⁷⁶³. Starą wiedźmę z rozpuszczonymi włosami oraz wyeksponowanymi piersiami widzimy również na sztychu Ursa Grafa zatytułowanym *Święty Bernard wypędzający diabła ze starej kobiety*. Ponad postaciami ulatuje demon w postaci smoka. Ilustracji towarzyszy inskrypcja: „*Demonia procacem repvilit de vetvla sanct.*”⁷⁶⁴. Inną, nagą staruchę płonącą na stosie przedstawił Erhard Schön⁷⁶⁵. Niemniej najpełniejsze wyobrażenie dotyczące szesnastowiecznego czarostwa dają obrazy ze szkoły Jana Mandyna, jak choćby *Zatoka wiedźm*⁷⁶⁶ czy obraz Jacoba Corneliszooona van Oostsanena *Wiedźma z Endor* z kolekcji Rijksmuseum w Amsterdamzie. W centrum został pokazany magiczny obrzęd, w którym uczestniczą trzy staruchy – jedna naga siedząca u kucki, dwie częściowo obnażone siedzące na sowach w diabelskim kole. Na niebie widać nadlatującą piekielną chmurę – to *virtus contraria*, odwrócone niebo pełne piekielnych istot znane już z obrazów Lucasa Cranacha (*Melancholia*). Demoniczny rój tworzą stare i młode, nagie wiedźmy lecące na dziku, koźle czy bazyliisku. Stereotypizacja – zarówno tekstowa, jak i obrazowa – staje się tu użytecznym kulturowo narzędziem mającym na celu zogniskowanie uwagi społecznej na konkretnych figurach wykluczenia, które następnie łatwo poddać napiętnowaniu.

⁷⁶¹ Nr inw. N 190 recto (PK).

⁷⁶² Stpol. ‘czarownica’, ‘czarofnicza’, ‘czarownicza’, ‘wróżka, zaklinaczka’ jest poświadczona od 1386 roku: zob. *Słownik staropolski*, red. St. Urbańczyk, t. 1, z. 5, Warszawa 1955, s. 345–346. *Starodawne prawa polskiego pomniki*, red. B. Ulanowski, t. 8, Kraków 1884, 4116 („*pro dehonestacione mulieris, quod dixit: czarownicza ges [...]*”). Z. Mikołajko, *We władzy wisielca 2. Ciemne moce, okrutne liturgie*, Gdańsk 2014.

⁷⁶³ Z kolekcji Kupferstichkabinett, Staatliche Museen w Berlinie.

⁷⁶⁴ HGE, t. 11, nr 33, s. 34.

⁷⁶⁵ *Spalenie wiedźmy*, 1533. HGE, t. 48, s. 188–89, nr 233.

⁷⁶⁶ Aukcja 5965 domu Christie’s w Londynie, 5 grudnia 2012 r., <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/follower-of-jan-mandijn-the-witches-cove-5629967-details.aspx> [dostęp: 14.06.2016].

Wütende Heer

Jedną z najbardziej popularnych renesansowych narracji, których istotnym elementem pozostaje figura szalonej staruchy jest kuszenie św. Antoniego. Obraz Joachima Patinira *Krajobraz z kuszeniem świętego Antoniego* z kolekcji Museo Nacional del Prado w Madrycie z około 1520 roku to arcydzieło powstałe przy współpracy z Quentinem Massysem. Pośrodku niebywale dopracowanej i urzekającej sceny krajobrazowej, utrzymanej w kojącej tonacji szarości i zieleni, święty kuszony jest przez trzy demony w postaci pięknych, młodych niewiast. Jedna z nich podaje jabłko, druga trzyma głowę świętego, trzecia klaszcze. Demoniczna małpa ciągnie ubranie pustelnika. Z boku, nieco w oddali przygląda się temu, ubrana w czerwoną suknię, brzydka starucha z obnażonymi piersiami. Jedną ręką podpira twarz, drugą wyraźnie gestykuluje, pouczając swoje podopieczne. Jej groteskowa postać jest skrzyżowaniem *Brzydkiej Księżniczki* oraz figury *Invidii*. To stara wiedźma-rajfura oferująca świętemu młode kurtyzany – uosobienie występku, grzeszności i oszustwa⁷⁶⁷. W większości przypadków realizacji tego tematu jej postać jest jeszcze bardziej zdeformowana. Czasem zamiast strojnej, barwnej szaty typowej dla kurtyzany odziana jest w łachmany, przykryta czerwonym płaszczem – w rękę trzyma atrybuty czarostwa i rajfurstwa: kądziel i sowę⁷⁶⁸, niekiedy czaszkę potwora-bazyliuszka na metalowej misie⁷⁶⁹. To znów ze świeczką na głowie, wiatrakiem na kiju, w towarzystwie młodej nagiej kobiety niosącej na misie głowę barana sprawuje odwróconą, czarną mszę⁷⁷⁰. Jako stara stręczycielka, z kądzielą, sakiewką, kluczami skrywa się za plecami młodej, nagiej kobiety ofiarującej świętemu zdobny, złoty kielich⁷⁷¹; w towarzystwie młodej kurtyzany gra na lutni⁷⁷². Piekielna chmara nawiedzająca świętego, której stałym elementem staje się postać staruchy, to istna drużyna Herlekina, *wütende Heer* ('wściekle wojsko'), gromada wyjących, rozgniewanych widm zaludniających wyobrażenia zaświatów. To piętnasto- i szesnastowieczni *benandanti*, zajmujący się zmarłymi, znani z Alzacji, Wirtembergii, Bawarii, Szwajcarii i Tyrolu

⁷⁶⁷ Herri met de Bles, *Kuszenie św. Antoniego*, Museo Civico Correr, Wenecja.

⁷⁶⁸ Pieter Huys, *Kuszenie św. Antoniego*, Musée du Louvre, Paryż.

⁷⁶⁹ Jan Mandyn, *Kuszenie św. Antoniego*, Hohenbuchau Collection, Liechtenstein Museum, Wiedeń.

⁷⁷⁰ Pieter Huys, *Kuszenie św. Antoniego*, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruksela.

⁷⁷¹ Pieter Coecke van Aelst, *Kuszenie św. Antoniego*, ok. 1540, Museo Nacional del Prado, Madryt.

⁷⁷² Jan Mandyn, *Kuszenie św. Antoniego*, kolekcja prywatna, De Jonckheere Gallery.

czarownicy, wśród których spotyka się także kobiety (Wypat Musin, kobieta z Burserberg, *Seelenmutter* z *Küssnacht*). W stanie kateleptycznym biorą one udział w nocnych procesjach zmarłych, prowadzonych przez żeńskie bóstwo zwane na terenie Niemiec Holda lub Perchta⁷⁷³.

Demoniczne, rozszalałe kobiety tworzą istotny element piekielnej chmary, jak na obrazie Jana Verbeecka *Kuszenie św. Antoniego* z około 1560 roku⁷⁷⁴. Na pierwszym planie starucha w typie szalonej Greta z obnażoną piersią i w metalowym kociołku na głowie widłami przegania mężczyznę z pałką. Ten, uciekając, przewraca olbrzymi kocioł, w którym gotuje strawę inna, na wpół obnażona starucha (w typie czarownicy). Po przeciwnej stronie obrazu jeszcze inna starucha ponagla mężczyznę przygotowującego posiłek (odwrócenie ról). Drugi plan (główna scena) przynosi jeszcze ciekawsze elementy. W jaskini świętego kusi i straszy makabryczno-groteskowa trójka: naga młoda kobieta, starucha oraz śmierć w typie *transi* ze strzałą w ręku. Obok rozsiadła się inna starucha z kądzielą. Jej wielkie, obwisłe, obnażone piersi ssie świnią i dziecko. Niedaleko z jaja wykluwa się kolejne. Właśnie rozjeżdża je wózkim inna starucha z kogutem na plecach wioząca pół człowieka, pół koguta⁷⁷⁵. Kolejna, rozweselona starucha wraz z człowiekiem-kogutem rozwiesza nad jaskinią świeżo wydrukowane satyryczne ryciny. Naciąga powietrzny statek głupców...

W podobny sposób wizualizowany jest motyw niedoli Hioba, człowieka upokorzonego, dręczonego przez demony⁷⁷⁶. Obraz z kolekcji Musée de la Chartreuse w Douai (ok. 1550) przypisywany Janowi Mandynowi lub Pieterowi Huysowi utrzymany jest w konwencji prac Hieronima Boscha. Schemat kompozycyjny jest tu typowy dla motywu kuszenia św. Antoniego. Oto widzimy drewniane, zniszczone domostwo wyglądające bardziej jak pustelnia-szopa, w której siedzi strapiony, trawiony przez trąd, Hiob. Towarzyszy mu barwna chmara szydzących z niego ludzi i potworów. „Opanowały mnie strachy – zdaje się mówić – moja godność jest rozwiana jak przez wiatr”⁷⁷⁷. Tuż przy nim stoi wyśmiewająca go żona przedstawiona jako brzydka starucha w wysokim nakryciu głowy. W ręku trzyma pęk kluczy upięty na pasku.

⁷⁷³ M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swo-boda i in., Gdańsk 2004, s. 194. O postaci Perchty i jej związku z karnawalem zob. rozdział IV.

⁷⁷⁴ Obraz w kolekcji Museum Het Zotte Kunstkabinet w Mechelen.

⁷⁷⁵ Kogut to aluzja do męskiej seksualności, potencji, lubieżności, a także symbol falliczny. Zob. wyobrażenie figury błazna z kogutem zamiast penisa zdobiący fontannę młodości na rycinie Erharda Schöna z około 1530 roku. *HGE*, t. 47, s. 146, nr 93.

⁷⁷⁶ Hi 30.

⁷⁷⁷ Hi 30, 15.

To w zasadzie stara, demoniczna stręczycielka niczym ze scen ze św. Antonim lub z karczemnej wesołej kompanii, tu wykorzystana przez holenderskiego mistrza jako uniwersalna figura-klisza wizualizująca kpinę i szyderstwo.

Kobiecie błazeństwo

Kobieta-błazen staje się częstym tematem szesnastowiecznych rycin. Jednym z przykładów jest *Nous sommes trois* 2=3, żartobliwy obraz starego błazna i starej błaznicy, który włącza widza jako trzeciego głupca w świat przedstawiony⁷⁷⁸. Błaznice-kurtyzany spotykamy w komicznych i satyrycznych scenach tzw. rozdawania błazeńskich czapek czy triumfalnych pochodach głupoty⁷⁷⁹. Błazeńskie rysy noszą również postaci renesansowych karczmarek, stręczycielek lub wiejskich staruch, często zresztą pokazywanych w towarzystwie błazna – ich męskiego *alter ego*. Ze starą błaznicą-kuplerką zetknęliśmy się także w przypadku *Klatki głupców* Erharda Schöna. Postać ta zwykle jest bohaterką odwróconych, alegorycznych i moralizatorskich scen, takich jakie napotykamy między innymi na jednym ze sztychów mistrza z 1533 roku, którego tematem jest ożenek⁷⁸⁰. Starucha w kostiumie błaznicy (*die Nerrin*) podąża wraz z mądrym starcem (*der Weiss Man*) za młodą parą. Przed nimi rozgrywa się osobliwa scena: dwukołowy wóz z praniem jest ciągnięty na kolanach przez mężczyznę. Obok kobieta z mieczem i spodniami w ręku pogania go batem. Drzeworyt jest ilustracją poematu Albrechta Glockendona *Kein edler schatz ist auff der ert, Dann ein frums weib dei ehr begert* (*Nie ma większego skarbu tu, na ziemi, niż pobożna żona, która pożąda cnoty*)⁷⁸¹. Odwrócenie, z jakim mamy tu do czynienia, dotyczy stereotypowo postrzeganych ról płciowych i społecznych (m.in. tzw. wojna płci). Stereotypowy jest również wpisany w to przedstawienie podział ‘mądrość’ – ‘głupota’. Tę pierwszą kategorię wizualizuje figura starego, brodatego mężczyzny, tę drugą postać starej kobiety. W tak oto zarysowanym niewłaściwym świecie kobieta rządzi mężczyzną – posiada wszelkie atrybuty jego męskości symbolizujące władzę (miecz, spodnie, sakwa, bat). Mężczyzna nie tylko jest poddany i uległy kobiecie, ale zostaje też upokorzony – wykonuje czynności zarezerwowane dla kobiet (pranie). Niczym

⁷⁷⁸ Anonimowy sztych francuski, koniec XVI wieku. Douce Collection, Bodleian Library, Oksford.

⁷⁷⁹ Grafiki Erharda Schöna. *HGE*, t. 48, s. 112, nr 185.

⁷⁸⁰ Z kolekcji Schlossmuseum, Gotha. Tamże, s. 130–131, nr 85.

⁷⁸¹ Co jest nawiązaniem do fragmentu Pisma Świętego: „Cnotliwa kobieta – trudno o taką, jej wartość przewyższa perły” (Prz 31, 10).

wół ciągnie wóz (kolejne odwrócenie: świat ludzki w miejsce zwierzęcego). To błazen z wozem swej niedoli – jak pisał Sebastian Brant: „Wielu sądzi tu w głupocie, / Że ładowny wóz pociągnie. / Tam ich wóz powiezie godnie”⁷⁸². W odwróconym świecie obrazu Erharda Schöna mężczyzna ciągnie niewłaściwy wóz całkowicie poddany surowej władzy kobiety, istoty z natury mściwej, zawistnej, oszukańczej. Sam tekst stanowiący integralną część sztychu ujawnia wiele dalszych stereotypów epoki. Zaprzęgnięty do wozu mężczyzna mówi:

O biada, biada mi, głupiec ze mnie
 Jak też muszę pracować, by uciągnąć ten wóz!
 I dlaczego? Ponieważ wziąłem sobie żonę.
 [...] Kłótniwa złościca weszła do mego domu
 Zabrała mi mój miecz, me spodnie i mą sakwę.
 Nie mam spokoju za dnia i nocą
 Ani nawet miłego słowa mi nie rzeknie”⁷⁸³.

Na co kobieta odpowiada:

Hej, drogi chłopcze, to co mówisz to prawda,
 Ale bądź cicho lub dzielę cię po łbie.
 Jeśli pragniesz pięknej i zbożnej żoneczki
 Zawsze ci posłusznej
 To zostań w swoim własnym domu i przestań hulać.
 [...] Jeśli nie będziesz pracować, by mnie wspierać,
 wtedy musisz prac, prząść i ciągnąć wóz
 I dostawać baty po plecach.



Tak sformułowane słowno-obrazowe ostrzeżenie jawi się parze młodych ludzi stojących bezpośrednio za wozem. Młoda kobieta (*die junck Fraw*) zwraca się do swego ukochanego (*der Geselle*) w pojednawczym tonie:

Chłopcze, uwierz mi na me słowo honoru,
 Że nie pragnę takiej władzy

⁷⁸² S. Brant, *O drodze zbawienia*, w: tegoż, dz. cyt., s. 116–117.

⁷⁸³ Podstawą tłumaczenia cytowanych fragmentów poematu Glockendona jest przekład angielski: K. Moxey, dz. cyt., 108–109. Rycina Schöna wraz z oryginalnym tekstem utworu Glockendona (w postaci dużego, jednostronicowego druku): *HGE*, t. 47, s. 130–131, nr 85.

[...]

Proszę cię tylko, bym mogła zachować

Wszystko to, co przynależy żonie.

Że będziesz mnie kochał, szanował i cierpiał wraz ze mną, gdy wypadnie.

Nie śmiem prosić o więcej.

Na słowa te reaguje stara błaznica, która zdecydowanie odradza młodzieńcowi ożenek, gdyż przyniesie mu on wyłącznie „wiele zgryzot, niepewności, trosk i niedostatków”. Powinien on raczej szukać przyjemności u sprzedajnych dziewczek, które wykonają swoją usługę za butlę wina. Starucha namawia więc do grzechu i nierządu, do wszystkiego, co niewłaściwe, sprzeczne z przyjętymi i pożądanymi normami społecznymi, którymi tak obwarowana jest instytucja małżeństwa; to błazeńska kuplerka – niezwyčajny strój podkreśla jej profesję, lubieżność, występność, zło, namowę. Odwrotnością tej postaci jest figura starego mędrca, który ostrzega, by młodzieniec ów nie słuchał błaznicy, „wystrzegał się sztuczek dziwek, które zawsze oszukają [...]”. Podczas gdy błaznica wizualizuje głupotę, upadek, oszustwo, figura starca uosabia mądrość, postępowanie zgodnie z prawem moralnym i drogą, jaką wyznacza Bóg. Podział ten podkreśla również sposób, w jaki obie postaci prezentują swoje racje. Reprezentująca zgubną ‘namowę’ stara kobieta z rozłożonymi rękoma nachyla się ku młodemu mężczyźnie, zdając się szeptać mu do ucha słowa ‘niewłaściwe’ (a więc takie, które nie mogą być wypowiedzane jawnie, w sposób jasny). Prezentujący pożądaný społecznie porządek moralny starzec jest wyprostowany – wyklada, zapewne głośno (bo w pewnym oddaleniu), swoje tezy, co podkreśla jego prawa ręka ułożona w retorycznym geście potwierdzenia.

Przywołany tu drzeworyt Erharda Schöna ma charakter dydaktyczno-moralizatorski. Poucza o istocie małżeństwa, opierając się na spolaryzowanym, stereotypowym ujęciu rozpisującym kategorie mądrości i głupoty na role odnoszące się do płci oraz wieku: kobieta-stara-głupia vs mężczyzna-stary-mądry. Prezentowany w nim świat jest zbudowany na odwróceniach i rozmaitych przesądach. Interesująca nas figura zostaje tu powiązana z lubieżnością, oszczerstwem oraz moralnym upadkiem. Wdziewając błazeński kostium, starucha namawia do odrzucenia instytucji małżeństwa, uczucia, czystej miłości – tego, co w przyjętym modelu kulturowym uznawane jest za etyczne, piękne i moralne. Jej świat to szaleńczy świat zaprzeczenia, moralnej perwersji reprezentowanej zwykle przez piekielną chmarę, której sama jest istotnym elementem.

Matka Błaznów

W kontekście kobiecego błazeństwa niezwykle ważnym zabytkiem jest talerz z kolekcji zamku w Ambras z 1528 roku, czasem zwany też „błazeńskim talerzem”, sygnowany imieniem Bertela Kesselschmidta⁷⁸⁴. Złożona ikonografia talerza inspirowana była ówczesną sztuką i literaturą, zwłaszcza dziełami franciszkanina Thomasa Murnera, autora słynnej satyry na Marcina Lutra znanej jako *Von dem grossen Lutherischen Narren wie ihn Doctor Murner beschworen hat* (1522). Na talerzu, w centrum, widnieje przedstawienie ‘Matki Błaznów’ (*Narrenmutter*), wokół której, jak na rycinie Daniela Hopfera przedstawiającej moreskę, tańczy siedmiu błaznów w różnym wieku zamkniętych w zagrodzie (kompozycja jest w zasadzie analogiczna)⁷⁸⁵. Jeden z nich, wskazując na swoją matkę, mówi: „taniec to spory wysiłek / także dobrze zrobi matce / ona tańczy niezbyt chętnie, gdyż jest gnuśna / lecz [mimo to] kręci tyłkiem na łóżku” (*„Tantzen ist ayn guotter muot / wie wol es die muotter nimen thuot / sie tanzt nit geren dan sie ist siech / aber mit dem arss auff der bett ziech”*). Bez wątplenia tańczą oni moreskę. W tle, za zagrodą, umieszczony został młyn mielący martwe błazny. Ich ciała dowożone są na wózkach w workach na zboże. Błaznica jest tu nie tylko matką głupoty, grzechu i błazeństwa. To również stara prostytutka (*Dirne*) pilnująca młyna, który jest miejscem „utylicacji” głupoty. W jednym z satyrycznych utworów Murnera pt. *Die Mühle von Schwindelsheim und Gredt Müllerin Jahrzeit* (1515) pojawia się motyw młyna, do którego przybywają błazny, by uczcić zmarłą Gredt Müllerin – stręczycielkę i nierządnicę⁷⁸⁶. Trzeba podkreślić, że młyn to miejsce szczególne w ówczesnej wyobraźni ludowej. Wiązany był z magią, diabłami czy czarownicami. Zwykle położony poza miastem, w odosobnionym miejscu, był uważany za miejsce erotycznych schadzek i rozpusty. To w popularnym przekonaniu miejsce niemoralne, często, wraz

⁷⁸⁴ W. Mezger, *Der Ambraser Narrenteller von 1528: ein Beitrag zur Ikonographie der spätmittelalterlichen Narrenidee*, „Volkskunde” 75 (1979), s. 161–180.

⁷⁸⁵ Zob. nieco późniejsze przedstawienie Matki Błaznów trzymającej na rękach błazeńskie niemowlę na stallach z kościoła pw. św. Spirydona w Corbeil w pobliżu Paryża. G. Witkowski, *L'art profane à l'église*, Paris 1908, t. 1, s. 354, rys. 420–425.

⁷⁸⁶ T. Murner, *Die Mühle von Schwindelsheim und Gredt Müllerin Jahrzeit* (*Kritische Gesamtausgaben elsässischer Schriftsteller des Mittelalters und der Reformationszeit*), red. G. Bebermeyer, Konstanz 2013.

z piekarnią, określane jako dom publiczny, w którym mieszkają nierządnice⁷⁸⁷. Młyn mielący ziarno na mąkę jest symbolem zniszczenia tego, co stare i w konsekwencji odrodzenia/odmłodzenia. Uwidacznia się to między innymi w niemieckiej tradycji ostatekowej (*Fasnachtsbrauchtum*) w postaci wspomnianego w poprzednim rozdziale *Altweibermühle* ('młyn starych bab'), do którego wchodziły stare kobiety, a wychodziły młode⁷⁸⁸, czy polemice reformacyjnej, w której młyn nadzorowany przez diabły przemierał rzymskie duchowieństwo na rozmaite potwory. 'Młyn błaznów' (*Narrenmühle*) przedstawił również na swojej rycinie z 1569 roku Balthasar Jenichen (1550–1621), norymberski drukarz i miedziorytnik. Stare błazny, wwożone na wózkach, są mielone na młode⁷⁸⁹. Na banderoli umieszczona została inskrypcja: „QVALIS GRANVM TALIS FARINA GLEICH WIE DAS KORN IST ALSO GIBTS AVCH MEHL” („Jakie zboże, taka mąka”). Młyn jest pełny cierpienia tych, którzy zostali do niego wrzuceni. Jedna z florenckich pieśni karnawałowych *Triumpfprsesiewacza* opowiada o tym, co dzieje się w środku, w młynie mającym oddzielić ziarna od plew: „[...] i mimo naszych gorzkich płaczów ujrzenie w tym przesiewaczu pogardę, zmieszanie, rozpacz i męki... jedni wpadają do młynka, podczas gdy inni zeń wychodzą, jedni płaczą, inni wzdychają..., a przesiewacz wciąż obraca się i trzęsie”⁷⁹⁰. Na talerzu z Ambras, z prawej strony do młyna nadbiegają dwaj głupcy z ciałem starego błazna w worku. Na workach umieszczone zostały proste znaki graficzne – tzw. *Hauszeichen* ('znaki domowe')⁷⁹¹. W uchylonych drzwiach widać młynarza z sitem, a w nim błazeńskie dzwonki. Niemniej miejsce anihilacji błazeństwa staje się miejscem jego odrodzenia i triumfu. Wszak głupota jest nieśmiertelna: nad wszystkim

⁷⁸⁷ Też wolnostojący, samotny dom na brzegu morza lub rzeki (staks. *bord*, stąd stfr. *borde, bordel*). Takie zestawienie znajdujemy już u Pawła Diakona, który w *Historii Longobardów* (13, 2) pisał, iż „nierządnice mieszkają w młynach” („*in molis meretrices versabantur*”), jak też „jedni przychodzili po chleb, inni szukali tu dziewcząt do rozpusty” („*alios qui pro pane veniebant, alios qui pro luxuriae turpitudine ibi festinabant*”). Fragment ten cytuję w swoim leksykonie Samuel Pitiscus (*Lexicon antiquitatum Romanarum*, t. 2, Haga Comitum 1737, sv. *MOLA*, s. 587). O związku młynów i piekarń z prostytucją (tzw. piekarniana prostytucja): W. Danckert, *Unehrliche Leute: Die verfemten Berufe*, München 1963, s. 139.

⁷⁸⁸ W. Danckert, dz. cyt., s. 144. Tę samą wymowę miał motyw fontanny młodości czy wspomniany *Altweiberkanne*.

⁷⁸⁹ R. Zijlma, T. Falk (red.), *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700. Balthasar Jenichen to David Kandel*, t. 15b, Blaricum 1986, nr 309, s. 102–103.

⁷⁹⁰ J. Heers, dz. cyt., s. 193.

⁷⁹¹ Towarzyszące scenie napisy „KLOCZ”, „N PLENCKLIN” czy „Z. RONFR” stanowią najprawdopodobniej osobistą aluzję artysty.

czuwa gruba baba-błaźnica, a jeden z jej błażeńskich synów wysiaduje na grzędzie jaja, tak by cykl śmierci i narodzin nie został przerwany⁷⁹². Za nim, na deskach zagrody umieszczony jest napis: „*Wer vnsser muotter eren tuot / dem schenckt si ayn essel or auff seynen Hutt*” („Kto naszej matce okazuje szacunek, temu podaruje ona ośle ucho na czapkę”). W tę pesymistyczną wizję niezniszczalności ludzkiej głupoty wpisuje się i dopełnia dekoracja brzegów talerza. Stanowi ją osiem scen obrazujących rozmaite sposoby pozbycia się głupoty. Jednym z nich jest usunięcie kamienia głupoty. Błażeński medyk (*Narrenartz*) nacina głowę siedzącego przy stole pacjenta, któremu towarzyszy dwóch błaźnów i stara baba. Za medykiem inny błażen recytuje z książki następujące wersy: „Wskutek cięcia stałem się mądry / teraz u was widzę swoje objawy” („*Vom schneyden bin jch Witting woren / jetzt sich ich an eych meynen orden*”). Okazuje się, że zabieg, który ma przywrócić pacjenta do świata rządzonego przez rozum, tylko otwiera choremu oczy, tak by dostrzegł, iż wokół niego znajdują się same błażny. Matka Głupców z Ambras ma również swojego męskiego odpowiednika – to stojący nieopodal niej, przy moście, „powiernik jej dziezdictwa”, *Zunfzmeister* wszystkich błaźnów, noszący ten sam co ona błażeński emblemat w postaci wisiora w kształcie głowy błażna⁷⁹³.

Aż trzy podobne błażeńskie pary napotykamy na niezwykłym obrazie Fransa Verbeecka *Handel głupcami* (*Der Narrenhandel*) z około 1550 roku⁷⁹⁴. W leśnej scenerii, niedaleko morza, między portową przystanią a karczmą kwitnie szczególnie wymiana – oto sprzedawani są miniaturowi głupcy i błażny przywiezieni w workach i koszach przez kupców. Wesoła atmosfera, seksualna rozwiążłość, tańce, zabawa, pijatyka towarzyszą całej scenie. Jesteśmy w świecie na opak. Na pierwszym planie para starców: on ma założoną uzdę przez małego błażna siedzącego na ramieniu. Drugi, wspinający mu się po twarzy, za pomocą młota i dłuta wyrąbuje z czoła kamień głupoty; starucha ma w nosie zaczepiony lampion ze świecą (symbol karnawału). Przepakowują oboje cebrzyk pełen błażenków: miotły, miechy, dzbany, paletki do gry świadczą o nieporządku i atmosferze zabawy. Po lewej stronie, nieco w ukryciu, widać inną znajomą parę: staruchę i pielgrzymą przyglądają-

⁷⁹² Wysiadywanie jaj przez błażna, z których następnie wykluwają się małe błażny, to popularny temat: zob. rycinę Ursa Grafa *Geuch uszbrieten*. HGE, t. 11, nr 269, s. 126.

⁷⁹³ Na moście, przy którym stoi, umieszczono napis: „*Ich kolman des naren zunft mayster bleyb han vnder mir man vnd weyb das ist vnsres orden sit wer den narren nit bei jm tregt der stat jn meyrer boss wa ayner den anderen verschweygt der ayn fiertel weyn geyt*”.

⁷⁹⁴ Obraz w kolekcji prywatnej, eksponowany w Museum Het Zotte Kunstkabinet w Mechelen.

cych się z rozbawieniem i zaciekawieniem małym głupcom niańczonym i karmionym przez staruchę – Matkę Głupców oraz starca-błazna. Analogiczną parę błazna i starą babę w białej chuście, typową dla przedstawień karczmarek ze szkoły antwerpskiej, możemy dostrzec na rzeźbionym drewnianym fragmencie wieszadła na ręcznik z kolekcji Victoria and Albert Museum w Londynie⁷⁹⁵. Obejmując się wzajemnie – błazen łapie staruchę za piersi – tworzą parę lubieżnych głupców.

Karnawał – „starucha o dobrym sercu zrobi nam tłuste gofry”

Rycina Pietera van der Heydena zatytułowana *Ostatki. Holenderska kuchnia i smaźalnia wafli* (znana też jako *Die Narrenrasur, czyli Golenie błazna*) z 1567 roku przedstawia komiczną scenkę będącą alegoryczną ilustracją wesołego święta ostatków⁷⁹⁶. W bliżej nieokreślonym wnętrzu, najpewniej karczmy, przy kominku i „kociej muzyce” bawi się grupa kobiet i mężczyzn. Świat realny miesza się tu ze światem symbolicznym. W centralnym miejscu siedzi starucha wypiekająca gofry. W rękę trzyma metalowe formy. Inna, ubrana niczym zakonnica, właśnie ogoliła błazna tępą łopatką do naleśników⁷⁹⁷. Na podłodze leżą rozrzucone włosy i błazeńska laska, przed nami biegnie na dwóch łapach piesek-błazen, widać przewrócone krzesło, stłuczone jajka. Miech, przędza na kiju, obcęgi, ruszt, drób nabity na długim rożnie – wszystkie te elementy nie tylko służą za karnawałowe „instrumenty muzyczne”, ale ewokują równolegle skojarzenia seksualne⁷⁹⁸. Mogliśmy oglądać je na wspomnianym już rysunku Hieronima Boscha z Musée du Louvre prezentującym studia starych kobiet⁷⁹⁹. Atmosfera wesołości i rozprężenia, seksu-

⁷⁹⁵ Warsztat niemiecki (dolny Ren?). Zabytek należał do Thomasa Cromwella i znajduje się na liście inwentaryzacyjnej z 1527 roku jako „wieszak na ręcznik”. Zob. <http://collections.vam.ac.uk/item/OI22830/towel-holder-unknown/> [dostęp: 26.04.2016].

⁷⁹⁶ Zachowało się wiele kopii, w tym z kolekcji Rijksprentenkabinet w Amsterdamie, nr inw. RP-P-1906-2367, inskrypcja: „*H Cock excudebat 1567*”. Inna kopia pochodzi z Graephischen Sammlung der Universität Göttingen.

⁷⁹⁷ Co jest także nawiązaniem do jednego z przysłów niderlandzkich „golić błazna bez mydła”, tj. żartować z kogoś, naśmiewać się z niego, robić z kogoś głupca. Zob. obraz *Przysłowia niderlandzkie (Świat do góry nogami)* Pietera Bruegla z 1559 roku, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

⁷⁹⁸ Wszystkie te metalowe przedmioty o niezwykle długim uchwycie służą do klucia, nabijania, co ma kontekst seksualny.

⁷⁹⁹ Nawiązań do mistrza z 's-Hertogenbosch jest tu jednak więcej, m.in. wkomponowana scena z goleniem głupca jest kopią rysunku tuszem Hieronima Boscha z kolekcji British Museum, nr inw. 1854.0628.46. M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, t. 5: *Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch*, Leyden 1969, s. 68.

alnej aluzji, nieporządku, błazeństwa i głupoty, jaka charakteryzuje ów czas ostatków, zostaje aż nadto dobitnie zarysowana. Na kominku zawieszona jest fikcyjna grafika podpisana: „*Hiero[nymus] Bos inuentor*”. Przedstawia ona patronującą całemu temu wesołemu zgromadzeniu, przebraną za pielgrzymą błazeńską sowę (niem. *Eule*) symbolizującą tu podstęp i oszustwo⁸⁰⁰, czym w sensie dosłownym jest właśnie przypisanie tego wyobrażenia Boschowi. Rycinie towarzyszy rozbudowana, dwujęzyczna, wierszowana inskrypcja⁸⁰¹. Tekst staroniderlandzki głosi: „Dmij do woli i graj żarliwie / piecz gofry i omlety, żeby dobrze podjeść / jest przecież karnawał, wesel się zatem i baw / przynieście więc sobie nawzajem pijackie kostiumy / a dla uciechy raczcie głupka dobrze ogolić”⁸⁰². Tekst starofrancuski jest nieco inny, choć jego wydźwięk jest analogiczny: „Przebierańcy, wejdźcie, zostawcie tego opasłego mruka / Witajcie u nas, w naszej krainie / śpiewajcie, cieszcie się, starucha o dobrym sercu / zrobi nam dobre, tłuste gofry / pijcie w swych pijackich kostiumach / podczas gdy głupiec jest golony”⁸⁰³.

Starucha o dobrym sercu smażąca naleśniki czy wypiekająca gofry za pomocą metalowej formy o długim trzonku to zatem nie tylko popularny temat zaczerpnięty ze sztuki rodzajowej, ilustrującej sceny z życia codziennego⁸⁰⁴. Przez swoje zakorzenienie w świecie tego, co zwykłe, powszednie, staje się elementem świata odwróconego, karnawałowego. Owej jakościowej transformacji (rozumianej jako przemiana czegoś realnego w niezwykle, sym-

⁸⁰⁰ Por. postać Dyla Sowizdrzała, niem. *Till Eulenspiegel*, co znaczy dosłownie „sowa w zwierciadle”.

⁸⁰¹ Zob. P. Lafond, *Hieronymus Bosch: son art, son influence, ses disciples*, Paris 1914, s. 104.

⁸⁰² „*Pÿpt nou vrÿ oppe en speelt van hertten fier / backt wafelen, en struÿven om wel te smeerem / tis non al keremisse, sÿt nou vrolyck hier / dus brengt malcanderen eens van den Rÿnschen Cleeren / en wÿlt nou wt ghenuchten de sot wel scheeren*”. *Pÿpt* znaczy ‘dmij, dmuchaj’, ale też ‘ciągnij’ (od *oppijpen* ‘uprawiać seks oralny’), co wprowadza silną aluzję seksualną w odniesieniu do gry na dudach. *Rÿnschen* używane jest często na określenie reńskiego wina (*Rijnse wijn*), natomiast *cleeren* – *kleren* oznacza ‘ubrania, garderobę’, najprawdopodobniej chodzi tu więc o przebrania, które często towarzyszyły zabawom karnawałowym; *de sot wel scheeren* odnosi się do szesnastowiecznego Święta Głupców i rytuału golenia przestępców, włóczęgów i obłąkanych (bądź uznawanych za głupków) w celu naznaczenia tych osób, by były łatwo rozpoznawalne (*de zot scheren*). Przekł. i komentarz J. Kozikowska, J. Skubisz.

⁸⁰³ „*Masquers entrez, laissez ce gras grouleur / Bien soies venu a nostre ducasse / chantes, iouez, la vielle de bon coeur / nous faict les gauffres allez bien grasse / buvons de ces te malvoisi garbe / ce pendant quau sot on faict la barbe*”. Przeł. J. Hobot-Marcinek, S. Borowicz. *Malvoisi garbe* to ‘pijackie przebrania, stroje’, chociaż tak jak w wersji staroniderlandzkiej chodzi tu o specyficzny gatunek wina – małmazję wyrabianą ze specjalnego gatunku winorośli (*malvasia*) w okolicach miejscowości Malvasia na Peloponezie.

⁸⁰⁴ Zwłaszcza w malarstwie Pietera Aertseny.

boliczne) służy „czas święty” przekształcający sferę czynności normalnych w obrzędowe, tj. zarezerwowane dla pewnego, określonego kalendarzem sakralnym, czasu. Tak oto uboga, stara kobieta smażąca naleśniki – taka jaką widzimy choćby na obrazach Pietera Aertseny, Gabriela Metsu⁸⁰⁵ czy Willema van Mierisa⁸⁰⁶ – staje się wcieleniem karnawału *par excellence*, jego personifikacją i alegorią. Tę metamorfozę ‘zwykłego’ w ‘odświętne’ możemy obserwować na wspomnianym już przykładzie garbatej staruchy z *Chłopskiego wesela* Fransa Verbeecka, która przywdziała niepasujący do niej, czerwony, błazeński kostium obszyty gronostajem. Podobną staruchę napotykamy na jednym z alegorycznych gobelinów z monachijskiej manufaktury Hansa van der Biesta wyobrażającym miesiąc luty⁸⁰⁷. Została na nim ukazana zabawa w karnawałowe ostatki. Wiejska starucha sprzedająca jaja nie pasuje jednak do wytwornego towarzystwa. Niemniej brzegi jej sukni obszyte są gronostajem. To ucieleśnienie i wizualizacja karnawału. Z boku towarzyszy jej grający na dudach mężczyzna, co przywołuje znany typ kompozycji – starucha i muzyk. Poniżej całej sceny biegnie poetycka inskrypcja: „*FEBRVARIVS / AERA STREPVNT CITA RHEDAVOLAT, STAT TESSERA BACCHO: / INDVLGET GENIO LAETA IVVENTA SVO // AGRICOLA AD REDVCES MVTILAT RAMALIA SOLES: / MENTITVR VETVLAS ANNVA LARVA GENAS*” („Luty. / Powietrze brzeczy, wóz szybko mknie, kostka do gry Bachusa tkwi nieruchomo: / Beztraska młodość folguje swej naturze // Rolnik do powrotu słońca obcina suche gałęzie: / powracające rok w rok straszdyło udaje stare lica”). Źródłem wyobrażeń staruchy jako karnawału była prawdopodobnie słynna akwaforta Daniela Hopfera z 1520 roku pokazująca parodię tańca zwanego moreska (‘taniec głupców’). Czasem nosi ona tytuł *Karnawał*⁸⁰⁸. Zaprezentowany na niej *danse de la morisque* to taniec dworski wykonywany zazwyczaj przez młodych mężczyzn z twarzami pomalowanymi na czarno, niekiedy tancerze zakładali małpie lub błazeńskie przebrania⁸⁰⁹. Tańczono go

⁸⁰⁵ Tegoż, *Stara kobieta z chłopcem smażącą naleśniki*, 1655, z kolekcji prywatnej, Staatliche Museen w Berlinie.

⁸⁰⁶ Tegoż, *Stara kobieta smażąca naleśniki*, nr inw. 186-1894, z kolekcji Victoria and Albert Museum w Londynie.

⁸⁰⁷ Wykonany według projektu manierysty flamandzkiego Petera Candida (1548–1628). Zob. H. Glaser (red.), *Die Zeit der frühen Herzöge: von Otto I. zu Ludwig dem Bayern*, München–Zürich 1980, s. 480. Zabytek dostępny w sieci na stronie archiwów RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis: <https://rkd.nl/en/explore/images/261382> [dostęp: 11.06.2016].

⁸⁰⁸ T. Falk (red.), *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700. Lambert Hopfer to Sebastian Jena*, t. 15a, Blaricum 1986, nr 82, s. 107.

⁸⁰⁹ R. Locke, *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge 2015, s. 117 nn.

w kole, wykonując zabawne ruchy. W centrum znajdowała się młoda kobieta (lub jeden z mężczyzn przebrany za kobietę), co ukazuje liczna ikonografia, w tym ilustracja z warsztatu Jeana de Wavrina pt. *Moresca* z dzieła *Histoire de Chevalier* (1464)⁸¹⁰. Moreska konotowała znaczenie dzikości, seksualnego wyzwolenia, nieokiełznania, odwróconej rzeczywistości, dlatego nie dziwi jej wykorzystanie w kontekście karnawałowym. Niemniej, pośrodku sceny, w miejsce młodej kobiety – *Dame Jeunesse*, podstawiona została groteskowa starucha ubrana w błazeński, niezwykle dekoracyjny i bogaty strój, będący parodią stroju damy dworu⁸¹¹. W rękę trzyma istic wiejskie atrybuty: dzban wina oraz rożen z nabitymi nań siedmioma kiełbasami⁸¹². Jej postać (rysy twarzy, strój, nakrycie głowy) przypominają *Brzydką księżniczkę* Quentina Massysa. Wokół tańczą przebrani za błaznów mężczyźni z dzwonekami na przegubach dłoni, strojący komiczne miny. Odbitce z Monachium towarzyszy następująca rymowana inskrypcja:

*Ich dacht mir wohl das alle Narrn hier weren nicht beysam[m]e
dieweil noch einer komt u[nd] list so auch tregt unsern Nahmen
Ach Bruder kom[m] nur her zu uns u[nd] hab auch theil der Freuden
Trinck unser[n] trunck u[nd] kost die würst bey uns da ist kein leiden
der dorten hinden Pfeiff uns auf u[nd] macht ein Sies gethön
wir Narren Dantzen jmer drauf und machens trefflich schön⁸¹³.*

Daniel Hopfer wzorował się najprawdopodobniej na florenckiej rycinie tzw. Monogramisty SE zatytułowanej *Moresca della Vecchia del Carnevale* z lat 1470–1490, czasem przypisywanej Francesco Squarcionemu⁸¹⁴. Tu jednak zamiast dzbana starucha, zwana ‘kiełbasianą babą’, trzyma świńską raciczkę wyglądającą niczym fantomowy penis. To odpowiedniczka postaci

⁸¹⁰ MS 9632-33, fol. 168r., Bibliothèque Royale Albert I, Bruksela.

⁸¹¹ Na rycinie Dominika Custosa staruchę zastępuje Frau Welt. Zob. nr inw. HB 14158, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga, ok. 1600 r.

⁸¹² K. Gvozdeva, *Les rangs et les rondes de la morisque dans le ‘Chastel de joyeuse destinée’*, w: *Publications de la Société Internationale pour l’Étude du Théâtre Médiéval*, Lille 2007; tejsze, *‘Groteske Ehe’ in der Frühen Neuzeit und ihre medialen (Re-)Inszenierungen*, „Zeitschrift für Germanistik”, Neue Folge 3 (2004), s. 476–490.

⁸¹³ Za: Ch. Metzger, dz. cyt., s. 411–412, przyp. 3. „Myślałem już, że nie zbiorą się tu wszystkie błazny / Tymczasem przychodzi jeszcze ktoś i wyznaje, że również nosi nasze imię / Ach, bracie, chodź tu do nas i miej udział w radości / Pij nasz napitek i skosztuj kiełbasę, u nas nie ma cierpienia / ktoś z tyłu nam przygrywa wydając powabne dźwięki / Na co my, błazny, zawsze tańczymy i czynimy to nad wyraz pięknie”.

⁸¹⁴ Ch. Metzger, dz. cyt., s. 412.

Hansa Mysta z *Okrętu błaznów* Sebastiana Branta czy maski Hanswurst (‘Kiełbaśnika’, ‘Jasia Serdela’) z ludowego teatru niemieckiego. Wokół niej tańczą młodzi mężczyźni. Całość ma iście karnawałowy, humorystyczny i seksualny wydźwięk. Starucha Monogramisty SE i Daniela Hopfera to karnawałowa Matka Głupców – *Mère Folle*, stara błaznica o rysach Bolikany czy Marchołtowej⁸¹⁵, alegoria i personifikacja samego karnawału, matka siedmiu grzechów głównych (por. siedem kiełbas, siedmiu młodzieńców). Jako Matka Głupców stara baba patronuje rozmaitym błazeńskim towarzystwom, bractwom i stowarzyszeniom – szalonym kompaniom, zwłaszcza w miastach Burgundii (Sens). W Dijon piechota defiluje za wozem Matki Głupców⁸¹⁶. Liczne przykłady dotyczące wykorzystania wyobrażeń staruch (np. ogromnych kukieł) czy udziału przebierańców w maskach staruch w karnawale między innymi w Norymberdze czy Florencji zostały podane w rozdziale poprzednim⁸¹⁷. Tu, w kontekście alegorycznej postaci ‘starej kiełbaśnicy’, warto przytoczyć informację, jaką odnotowuje Adolphe Rochas w swojej książce *L'Abbaye joyeuse de Pierrelatte* (*Radosne bractwo z Pierrelatte*⁸¹⁸). Opisuje on interesującą doroczną uroczystość, jaka odbyła się w tamtejszym opactwie⁸¹⁹. W przedpościu (*Tempus Septuagesimae*), w czasie tzw. ‘Dni rozmarynu’ (*Dies Romasinatorum*) członkowie miejscowego bractwa „młodzianków” zwanego *abbaye joyeuse* ze świecami w rękach, na czele z ‘opatem młodości’ przychodzili na grób niejakiej Marguerite Sobeyran (zm. 1577 r.), która w swoim testamencie sporządziła zapis (legację) w postaci ziemi na rzecz miejscowego opactwa, prosząc jednocześnie o odprawianie mszy za jej duszę i palenie świec. Życzenie dobrodziejki potraktowano jednak osobiście. Na cmentarzu wokół jej grobu tańczono, palono rozmaryn po podlaniu go trzema lampkami wina, a następnie, w czasie uroczystej

⁸¹⁵ Zob. rycinę przypisywaną Hansowi Weiditzowi (Leonhardowi Beckowi czy też Hansowi Schäufeleinowi) *Bolikana i Markolfus* (1521). Rycinie towarzyszy podpis: „*Der Tugend Lieb und Thorheit übung macht, / Das oft noch spatt an manchen wird gedacht, / Der Seine Lauff schon längst hat vollbracht // Marcolphus den die würmer längst gefressen, / Sambt seinen Weib wer Tausendmahl vergessen, / hätt ihr gehirn die Thorheit nicht besessen*”. Daniel Hopfer wykonał kopię według oryginału Weiditza. Ch. Metzger, dz. cyt., nr 86, s. 409–411.

⁸¹⁶ W Polsce działało w XVI i XVII wieku towarzystwo błazeńskie Rzeczpospolita Babińska założone przez Stanisława Pszonkę i Piotra Kaszowskiego. Gości w Babinie witano tzw. wilkiem (od *willkommen*), wielkim szklanym kielichem.

⁸¹⁷ Należy tu tylko przypomnieć, że wykorzystywano maski/wyobrażenia staruchy, wiedźmy, rajfury, diabła, młodej łaziebnej. J. Dunst, *Verkleidungen und Masken im Mittelalter*, Norderstedt 2011, s. 37–38.

⁸¹⁸ Region Rodan-Alpy, departament Drôme.

⁸¹⁹ A. Rochas, *L'Abbaye joyeuse de Pierrelatte*, Grenoble 1881, s. 63–66.

„procesji” po mieście – barwnego, wesołego korowodu zatrzymującego się przed karczmami, śpiewano *Requinquez-vous, vieille*, piosenkę o kochliwej, bogatej, starej babie, która chciała poślubić młodzieńca⁸²⁰. Każda ze zwrotek była krytyką śmiesznej, starej wariatki – odkrywano w niej sekrety toalety lubieżnej mężatki, przyrównanej do ludowej figury Szalonej Babette – Folle Babet⁸²¹. Ów dziwny zwyczaj, który kontynuowano aż po połowę wieku XIX, należy wpisać w karnawałowy świat do góry nogami, a grób „szalonej, rozpustnej staruchy”, wokół którego tańczą młode błazny, w schemat ikonograficzny zarówno karnawałowych sztychów z moreską, jak i dekorację talerza z Ambras. Wszystko to składa się na błazeńską quasi-eschatologię wiecznie odradzającej się głupoty, której patronuje stara rozpustnica, Matka Głupców, Pani Karnawału, Szalona Babette.

W świątyni Flasz

Typowe narracje mitologiczne epoki to sceny ukazujące Bachusa przy beczce wina/kadzi oraz sceny bachanaliów przedstawiające pijaństwo satyrów, Sylena, nimfy, putta. Do najbardziej popularnych wyobrażeń należą te autorstwa Andrei Mantegni, znane również z licznych kopii i przetworzeń innych artystów (np. Albrechta Dürera czy Daniela Hopfera). Ów mitologiczny świat, któremu patronuje Bachus, przywrócił kulturze europejskiej renesans między innymi dłonią Lorenza Costy (*Panowanie Komosa*)⁸²² czy Michała Anioła, który na zamówienie kardynała Raffaele Riaria wykonał posąg pogańskiego bóstwa⁸²³. *Bachus* Costy i Michelangela jest smukły, wdzięczny, nagi, piękny. Warto na marginesie nadmienić, że Riario rzeźbę tę odrzucił jako nieodpowiednią. Jeszcze angielski poeta doby romantycznej Percy Shelley pisał, że *Bachus* Michała Anioła „wygląda na oblicze człowieka pijanego, brutalnego i o ograniczonym umyśle i ma wyraz najbardziej

⁸²⁰ „A la vieille on demandoit / Quel jupon elle vouloit / La vieille n'a répondu / En tull' Babet si y en avoit; / Requinquez vous, vieille, / Requinquez vous donc. / A la vieille on demandoit / Quelle dentelle elle vouloit / La vieille n'a répondu / En maline si y en avoit. / Requinques vous... / A la vieille on demandoit / Quels souliers elle vouloit; / La vieille n'a répondu / En marocain si y en avoit. / Requinquez vous...”

⁸²¹ Pierwsza wzmianka o tej piosence pochodzi z 1541 roku, kiedy Clément Marot miał ją przetłumaczyć z łaciny na język francuski. Przypadła ona niezwykle do gustu królowi Francji, Franciszkowi I. A. Rochas, dz. cyt., s. 70, przyp. 1. Nazwę Szalona Babette nosi zegar z dzwonnicy Nieuwe Kerk w Middelburgu (Holandia). Sama wieża zwana jest *Lange Jan* (Długi Jan).

⁸²² 1511, Musée du Louvre, Paryż. Scena inspirowana lekturą *Historii Dionizosa* Nonnosy.

⁸²³ Obecnie w Museo del Bargello we Florencji.

odrażającej rozwiązłości” (*sic!*). Jeśli ten praksytelejski androgyn wyglądał na brutalnego, co można było rzec o Sylenie i Bachusie Mantegni, Marcantonio Raimondiego⁸²⁴ czy Hansa Baldunga Griena – grubym opoju leżącym bezradnie pod kadzią wina? Ich naturalna przestrzeń bycia to winnica lub piwniczka pełna wina, co też oddaje opis świątyni Boskiej Flaszy w Latareńskim kraju Rabelais’go:

Za czym zstąpiliśmy [tj. Panurg i Pantagruel – przyp. S.B.] pod ziemię przez sklepienie obrzucone tynkiem, na którym zewnątrz było malowidło przedstawiające taniec kobiet i satyrów w towarzystwie Sylena jadącego na osle i śmiejącego się do rozpuku. Rzekłem tedy do Pantagruela: – To wejście przywodzi mi na pamięć malowaną Piwnicę, znajdującą się w pierwszym mieście na świecie; tam bowiem są podobne malowidła i równie wdzięczne jak tutaj [...]. – Wiem – odparł Pantagruel – gdzie jest Szynion i malowana Piwnica także; wysączyłem tam nieraz szklaneczkę chłodnego winka⁸²⁵.

Jedna z takich malowanych piwnic mieści się w... Lublinie, w kamienicy Lubomelskich (Rynek 8). To słynna Piwnica pod Fortuną, na którą składa się 10 podziemnych sal. Jedną z nich – dawną winiarnię z kominkiem – zdobi renesansowa polichromia o tematyce mitologicznej (z lat siedemdziesiątych XVI wieku) powstała najprawdopodobniej z inicjatywy ówczesnego właściciela kamienicy Erazma Lubomelskiego⁸²⁶.

*Somnum ne rumpe. Quiesco*⁸²⁷

W drodze do świątyni Boskiej Flaszy należało przejść przez wielką winnicę złożoną z wszelakiego rodzaju szczepów winnych [...]. Ową winnicę posadził niegdyś dobry Bachus, i tak łaskawą dłonią, iż nieustannie dawała liście, kwiaty i owoce, jako drzewa pomarańczowe w Sanremie.

⁸²⁴ *Czas winobrania*, sztych Hieronima Hopfera według dzieła Marcantonio Raimondiego. *HGE*, t. 15, nr 31, s. 206.

⁸²⁵ F. Rabelais, dz. cyt. (ks. 5, rozdz. 35), s. 600.

⁸²⁶ Nazwa „winiarnia” pochodzi od prof. Józefa Edwarda Dutkiewicza. Zob. tegoż, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, w: *Studia renesansowe*, t. 2, red. M. Walicki, Wrocław 1957, s. 185; M. Podgórska-Makal, *Dokumentacja prac konserwatorskich przy polichromii ściennej w pomieszczeniu tzw. winiarni w kamienicy mieszczańskiej w Lublinie, ul. Rynek 8*, Lublin 2007 (praca nieopublikowana, dostępna w archiwum Wojewódzkiego Urzędu Konserwacji Zabytków w Lublinie).

⁸²⁷ „Nie budź mnie. Odpoczywam” – fragment inskrypcji z obrazów Lucasa Cranacha przedstawiających nimfę śpiącą przy źródle.



Rys. 12. Przerys obrazu *Bacchus przy kadzi* Lucasa Cranacha Starszego, ok. 1530 r., olej na desce. Wyk. P. Antolak. Obraz w kolekcji prywatnej.

Nasza dostojna latarnia kazała nam zjeść po trzy grona, nałożyć winnych liści do trzewików i wziąć zieloną gałązkę w lewą rękę. Na końcu winnicy przeszliśmy pod starożytnym łukiem, na którym były bardzo misternie wyrzeźbione trofea pijackie⁸²⁸.

Elementem tej bachicznej narracji jest scena z obrazu Lucasa Cranacha *Bachus przy kadzi* (rys. 12). W dzikiej, leśnej scenerii widzimy oto bachiczną scenkę. Przy wielkiej kadzi białego wina (niemieckiego rieslinga?) skupiło się nieobydajne towarzystwo: stary Bachus, naga starucha, niesforna gromadka nagich dzieci oraz młoda kobieta. Dominującym akcentem przedstawienia jest wszechobecna nagość oraz pijaństwo⁸²⁹ (bez względu na wiek) wskazujące na dzikość, nieobydajność, rozwiążność całej sceny⁸³⁰. W przeciwieństwie do innych dzieł mistrza (*Melancholia*, *Charitas* czy *Lukrecja*), obraz ten nigdy nie został powielony. Jest to wyobrażenie unikatowe w całym *œuvre* Cranacha. Podstawowe elementy kompozycji to: (a) postać Bachusa, (b) postać staruchy, (c) postać młodej kobiety, (d) dzieci-putta, (e) kadź wina, (f) *locus*: sceneria i krajobraz.

Cała scena rozgrywa się poza miastem widocznym w oddali. Oto jesteśmy w dzikiej przestrzeni, jak na obrazie *Faun z rodziną* (1526)⁸³¹ czy *Koniec wieku srebrnego* (1530)⁸³². Mirtowy zagajnik to miejsce zdziczałe, pozostające poza sferą kultury, poza cywilizacją – opanowane przez istoty quasi-mitologiczne. Na trawie leżą rozrzucone kiście winnych gron. Pod drzewem, przy kadzi wina, siedzi nagi Bachus, uśmiecha się szyderczo. W rękę trzyma duży metalowy kufel. Na głowie ma wieniec z winorośli. Przypomina bardziej starego Sylena niż młodego boga wina. Okrągła, nalana twarz, bystre oczy, widoczny ostry zarost powodują, że trudno się oprzeć wrażeniu, iż mamy tu do czynienia z portretem realnej osoby. W twórczości Cranacha postać boga wina jest zupełnie wyjątkowa. Bachusa jego autorstwa napotykamy na stronie tytułowej *Biblia nova Alveldensis* Johanna Rhau-Grunenberga (1520)⁸³³.

⁸²⁸ F. Rabelais, dz. cyt. (ks. 5, rozdz. 34), s. 598–599.

⁸²⁹ Każda z dorosłych postaci została wyobrażona z naczyniem do picia.

⁸³⁰ Taką nagość powiązaną z dzikością widzimy na obrazie mistrza *Walka między nagimi mężczyznami a kobietami* (1527), Klassik Stiftung, Weimar.

⁸³¹ Lucas Cranach Starszy, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

⁸³² Lucas Cranach Starszy, The National Gallery, Londyn. Na tym obrazie mamy bardzo podobne wyobrażenie nagiej kobiety z dzieckiem leżącej na trawie.

⁸³³ Jest to niewielki pamflet Lonicera, przyjaciela Marcina Lutra, w którym zebrał on wiele zarzutów, jakich użył franciszkanin Augustyn Alveld przeciwko Lutrowi (stąd też żartobliwy tytuł dzieła).

Ubrany Bachus stoi z kuflem i kielichem, jednak jego fizjonomia (sylwetka, grube, napuchnięte nogi i stopy, owalna twarz z podbródkiem) wskazuje, że wyobrażenie to było zapewne podstawą dla późniejszego przedstawienia boga z analizowanego tu obrazu. Postać Bachusa, bardzo podobną do tej z *Biblii* Lonicera, napotykaemy na dużym, jednostronicowym druku *Bachus jako bóg wszystkich pijaków* pochodzącym z norymberskiej drukarni Georga Langa i przypisywanym niekiedy Erhardowi Schönowi⁸³⁴. Tekst towarzyszący temu wyobrażeniu pochodzi z jednego z utworów Hansa Sachsa i jest datowany na 1527 rok. Pod ilustracją biegnie napis: „Bachus, bóg wszystkich pijaków. Epikur, mój najlepszy kompan, Pittakos, mój najbliższy towarzysz”⁸³⁵.

Inspiracją dla obrazu Cranacha były zapewne wspomniane prace Andrei Mantegni przedstawiające pijanego Sylena w czasie Bachanaliów⁸³⁶ (znane również z kopii wykonanych przez Albrechta Dürera⁸³⁷), sztychy ze szkoły Mantegni⁸³⁸, drzeworyt Hansa Baldunga Griena *Pijany Bachus przy kadzi w otoczeniu dzieci*⁸³⁹ czy relief Hansa Schlegela prezentujący Bachusa z portalu w zamku w Mansfeld, który zresztą Cranach odwiedził. Bogu, po przeciwnej stronie kadzi, towarzyszy naga starucha (ma tylko nakrycie głowy sugerujące funkcję mamki), co w kontekście bachicznego jest wyjątkowe (schemat ten podejmie dopiero sztuka baroku, m.in. Rembrandt i Jacob Jordaens). Ze względu na nagość i starość postać ta nawiązuje do wyobrażeń *Invidii* oraz staruch z łaźni miejskich, niemniej obie te cechy występują tu w niezwykle złagodzonej wersji, przywołując na myśl wspomniane wyobrażenie Zawiszi autorstwa Cristofana Robetty (1462–1535) z jego *Allegorii miłości cielesnej*⁸⁴⁰. Inspiracji Cranacha możemy się również doszukiwać w scenach z tzw. bachicznych sarkofagów rzymskich (staruchy składające ofiary bogu wina), w postaciach starych pijaczek spoczywających przy kadziach wina ze znanych epigramów rzymskich czy w opisie bachicznego

⁸³⁴ *Ill. Bart.*, t. 13, nr 1301.148 (Bachus jako bóg wszystkich pijaków).

⁸³⁵ Pittakos z Mityleny, władca znany m.in. z wprowadzenia ostrego prawa antyalkoholowego.

⁸³⁶ 1486–1488, National Gallery of Art, Waszyngton.

⁸³⁷ Rysunek piórkiem, 1494 r., Albertina, Wiedeń.

⁸³⁸ *Sylen w otoczeniu amatorów*. M. Zucker (red.), *The Illustrated Bartsch*, t. 25 (*Commentary*): *Early Italian Masters*. Pollaiuolo, Fogolino, Mocetto, Mantegna, Modena, Andrea, G.M. da Brescia, G.A. da Brescia, Montagna, Monogrammists, G. Campagnola, D. Campagnola, Robetta, New York 1984, B.17 (327), s. 124–125.

⁸³⁹ Nr inw. L 1958/24 (PK), Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie.

⁸⁴⁰ *Ill. Bart.*, t. 28, s. 299, 562.

komosu z *Historii Dionizosa* Nonnosa z Panopolis, którego członkinią jest stara pijana bachantka Trygie⁸⁴¹.

Mimo obecności boga pijaństwa to właśnie starucha, o rysach piastunki, jest tu sprawczynią upojenia i wszelkiego nieporządku. Poi winem małe dzieci, których zachowanie (łapczywe picie wina, bójka, wymiotowanie) jest obrazem skrajnej niewłaściwości⁸⁴². Naga starucha to opatrzenie rozumiana *Charitas*. Zamiast karmić piersią, co w przypadku starej kobiety nie jest możliwe, poi małe dzieci winem z wielkiej kadzi⁸⁴³. Jedno z nich leży już całkiem pijane; poza wskazuje na sen lub zamroczenie winem. Jednak ten typ obrazowania stanie się typowy dla szesnasto- i siedemnastowiecznego alegorycznego wyobrażenia śmierci (śpiące dziecko, często przy ludzkiej czaszce)⁸⁴⁴.

Na metalowym kuflu, niczym na poduszce, śpi również naga, młoda kobieta. Tu także ostatecznie nie wiemy, czy jest to sen, upojenie czy śmierć. Jej poza jest nienaturalna dla każdego z tych stanów – starannie wystudowana, kusicielska. To przeniesione przez Cranacha do owego winnego zagajnika wyobrażenie nimfy znane z wielu innych obrazów mistrza oraz jego syna, Lucasa Cranacha Młodszego⁸⁴⁵. Jej wizerunkowi towarzyszy zwykle inskrypcja: „*Fontis nympha sacri / somnum ne rumpe / quiesco*”. Samo przedstawienie nimfy nawiązuje do sztychu *Śpiąca nimfa* Benedetta Mantegni (1505–1506), *Pupila Augusta* tzw. Mistrza Sola-Busca Tarocchi czy wzoro-

⁸⁴¹ Nonnos 29.243.

⁸⁴² Kadź wina jest elementem sceny Bachanaliów u Andrei Mantegni. Zob. *Ill. Bart.*, t. 25, B.19 (240), s. 93–95, 006 C2 S1, s. 96–97. Tam też spotykamy pijane, śpiące pod kadzią dzieci-putta. Źródłem ikonograficznym tego typu wyobrażeń były zapewne rzymskie sarkofagi ze scenami bachicznymi. Co ciekawe, starucha poi dziecko za pomocą dziwnego wrzecionokształtnego naczynia zwanego *unguentarium* – to hellenistyczne naczynie na perfumy i wonności. Umieszczenie naczyń antycznych na renesansowych obrazach nie było niczym wyjątkowym. Inne, rzadkie hellenistyczne naczynie na wino zwane *lagynos* umieścił na sztychu *Lot z córkami* (1531) Georg Pencz.

⁸⁴³ Zob. obrazy Cranacha przedstawiające alegoryczne wyobrażenie *Charitas*, np. z kolekcji Klassik Stiftung w Weimarze. Ciekawą analogią jest też sztych Barthela Behama *Vanitas* (*Kobieta z dzieciątkiem i czaszką*, 1530), na którym młoda kobieta stara się nakarmić piersią martwe dziecko leżące na poduszce.

⁸⁴⁴ Zob. sztychy Barthela Behama, np. nagie, śpiące dziecko z czterema czaszkami oraz klepsydrą, inskrypcja: „*MORS OMNIA AEQVAT*”, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, Harris Brisbane Dick Fund, nr inw. 1932.32.65.16.

⁸⁴⁵ Lucas Cranach Starszy, *Nimfa śpiąca przy źródle*, National Gallery of Art, Waszyngton; *Śpiąca nimfa*, Museo de arte Thyssen-Bornemisza, Madryt, inskrypcja: „*FONTIS NYMPHA SACRI SOMNVN NE RVMPPE QVIESCO*”; *Nimfa śpiąca przy fontannie*, Museum der bildenden Künste, Lipsk; Lucas Cranach Młodszy, *Nimfa śpiąca przy źródle*, The Weiss Gallery, Londyn.

wanej na niej rycinie Albrechta Dürera pod tym samym tytułem (1498)⁸⁴⁶. Inskrypcja natomiast odwołuje się do epigramu Giovanniego Antonia Campa-niego *Nympha super ripam Danubii*, powstałego między rokiem 1464 a 1470:

Huius nympha loci, sacri custodia fontis
Dormio dum blandae sentior murmur aquae.
Parce meum quisquis tangis cava Marmora somnum
*Rumpere: sive bibas, sive lavere taces*⁸⁴⁷.

Trzy stany: upojenie, sen, śmierć są w zasadzie w tym obrazie nieodróż-nialne⁸⁴⁸. Dominującym akcentem jest olbrzymia kadź wina, której „świętą strażniczką” pozostaje starucha. Przywołuje to kontekst pijaństwa, winnicy, ale też łaźiebnej balii (kontekst seksualny), do której garną się putta⁸⁴⁹ lub w której kąpane są błazny⁸⁵⁰. To zaprawiona komizmem humanistów quasi-eschatologiczna wizja⁸⁵¹, odwrócone *refrigerium*, neoplatońska rewizja śmierci jako snu, z którą współbrzmi, nie bez pewnej ironii, jeden z bardziej intrygujących motywów religijnych epoki – tłocznia mistyczna⁸⁵². Tu jednak

⁸⁴⁶ Źródło tego wyobrażenia (czy też inspiracji) może być znacznie więcej, wystarczy wspomnieć *Śpiącą Wenus* (1510) Giorgionego, figurę śpiącej Ariadny lub śpiącą nimfę ze sztychu Angela Colocciego wraz z przytoczonym niżej epigramem: „*Huius Nympha loci sacri custodia fontis*”. Zob. M. Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration: Metaphors of Sex, Sleep, and Dream*, Cambridge 2004, s. 204.

⁸⁴⁷ „Ja, nimfa tego miejsca, święta strażniczka źródła / Śpię, podczas gdy woda słodko szemrze. / Uważaj, by nie przerwać mego spoczynku, podchodząc do fontanny. / Zachowaj-cie ciszę, kąpiąc się czy pijąc”.

⁸⁴⁸ Także w kulturze ludowej: „On umarł / Albo śpi / Aby go obudzić / Stuknijmy kie-lichem / Umrzyku, Umrzyku / Odejdiesz, nie wypiszesz?” – piosenka z rejonu Masywu Centralnego, „gdzie nawet w szynku – częstym miejscu uczty – bachiczny rytuał pojednania zachował jeszcze pewną wielkość”. Zob. M. Vovelle, dz. cyt., s. 66–67. Por. koncepcję *methe aionios* (‘wiecznego upojenia’) orfików: S. Borowicz, *Methe aionios. Kilka uwag o „eschatolo-gii upojenia” w cywilizacji antycznej*, „Littera Antiqua” 2 (2011), s. 27–50.

⁸⁴⁹ Israhel van Meckenem, *Kąpiel dzieci* (1480–1490) czy *Bawiące się dzieci*.

⁸⁵⁰ Urs Graf, *Nagi błazen w balii kąpielowej poddawany egzorcyzmom przez księdza*, tytułowa strona dzieła: Doctor Murner, *Narrenbeschwerung*, Strassburg 1512, z drukarni Matthiаса Hupfuffa.

⁸⁵¹ Wystarczy tu przywołać scenę z *Gargantui i Pantagruela*, w której archeologiczna przygoda Jana Odo kończy się odkryciem sarkofagu z brązu. W nim – jak mówi mistrz Alko-frybas – „w pewnym miejscu był wryty i wyobrażony kubek, dookoła zaś niego wypisane było etruskimi głoskami: *Hic bibitur*”. Wewnątrz znajdowało się dziewięć flaszek, a w jednej z nich schowana była, spisana na korze wiązu, historia rodu Gargantui.

⁸⁵² W zbiorach Muzeum Erazma Ciołka w Krakowie znajduje się obraz *Tłocznia Mistyczna* anonimowego barokowego mistrza z Lelowa. Pośrodku sceny olbrzymia kadź wina, wewnątrz

w wielkiej kadzi napotykamy nie białe wino, lecz czerwone – prawdziwą, winną krew Chrystusa⁸⁵³. Świątując misterium białego wina, wyznawcy humanizmu mogli więc spokojnie odmówić pijacki *Paternoster*:

Ojcie nasz, któryś jest w kieliszkach, święć się imię wina. Przyjdź naczynie Bakcha, bądź burzo twoja jako w winie, tak i w tawernach, chleba naszego powszedniego daj nam na pożarcie, i odpuść nam przepełni czarki, jako i my wybaczymy niepijącym, i nie wódz nas na abstynencję, tylko nas zbaw od odzieży⁸⁵⁴.

„Starzejąc się / Widzimy świat dziwniejszym”⁸⁵⁵ – podsumowanie

Kultura wizualna wieku XVI przynosi eksplozję negatywnych wyobrażeń starych kobiet. Nigdy wcześniej motyw ten nie był tak szeroko obecny w sztukach pięknych. Trzeba jednak dodać, że popularność ta dotyczy tylko wybranych regionów Europy. „O ile Włosi wolą odwrócić wzrok – jak pisze Georges Minois – o tyle flamandzcy i niemieccy malarze prowadzą nagonkę na starą kobietę i prześcigają się w potwornościach”⁸⁵⁶. To jednakże nagonka pozorna. „Jednym z istotnych paradoksów XVI wieku jest oczywista sprzeczność pomiędzy tym, co powiedziano na temat starości, i rzeczywistą rolę, jaką starcy odgrywali w społeczeństwie [...]”⁸⁵⁷.

której ukrzyżowany Chrystus – Mąż Boleści – stopami ugniata winne grona. Przy brzegach kadzi aniołowie zbierają wino-krew Pańską do mszalnego kielicha. Pejzażowe tło z winnicą. Całość ma wymiar alegoryczny, wpisuje się w chrześcijańską eschatologię – wszak odkupienie ludzkości dokonuje się przez ofiarę z Chrystusowej krwi-wina, natomiast, jak chce Izajasz, winnicą Pana Zastępów jest „dom izraelski” (Iz 5, 7). Zob. fresk *Tłocznia Mistyczna* z krużganka krakowskiego klasztoru Franciszkanów, ok. 1440; A. Thomas, *Die Darstellung Christi in der Kelter*, Düsseldorf 1936; Z. Kruszelnicki, *Obraz z Donaborowa i zagadnienie ikonografii „Chrystusa w Studni”*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 3 (1965), s. 77–154; T. Dobrzeński, *Niektóre zagadnienia ikonograficzne Męża Boleści*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 15:1–2 (1971), s. 10–75.

⁸⁵³ Co ciekawe, piwniczką (jako wizualizacją dóbr doczesnych) bywa kuszony przez demona umierający w scenach ukazujących *ars moriendi*. Odpowiedzią anioła jest obraz nagiego Chrystusa na krzyżu.

⁸⁵⁴ Parodystyczny tekst zaczerpnięty z *Missae de potatoribus* (Msze pijaków) goliardów; cyt. za: I. Gately, dz. cyt., s. 106.

⁸⁵⁵ T.S. Eliot, *East Coker*.

⁸⁵⁶ G. Minois, dz. cyt., s. 272.

⁸⁵⁷ Tamże, s. 307.

Starość wyobrażona, starość ze świata przedstawionego to już określony, sprofilowany kulturowo, płciowo czy społecznie konstrukt mający ograniczoną liczbę stycznych ze starością, jaka wydarza się w świecie realnym. Ten rozdzźwięk między rzeczywistością a sztuką stanowi klucz do zrozumienia ówczesnej kultury wytwarzającej fabuły według pewnego określonego klucza, schematu, konwencji, szablonu, czegoś, co można by nazwać polityką wizualności czy wizualnością zaprogramowaną. Trzeba również pamiętać, że XVI stulecie obfitowało w wojny, zarazy, choroby takie jak: dżuma, czarna ospa, syfilis czy czerwotka. Śmierć i makabra były na porządku dziennym⁸⁵⁸. Niezwykłą sztukę Północy spod znaku „utrzyżadka” można więc traktować również jako formę opowiedzenia o wszelkich okropnościach „pięknego wieku XVI”, jak nazywa go Michel Vovelle. Inaczej sztuka włoska – ta rzeczywiście wyklucza i przemilcza starość (pojawia się ona marginalnie w przedstawieniach o charakterze alegorycznym). Sztuka Północy, wręcz przeciwnie, każe nam patrzeć na świat oczami błazna, „być głupcem według świata”, jak pisał Ludwik Lallemant (1587–1635)⁸⁵⁹. Często są to oczy błazeńskiej staruchy: szalonej, pijanej, lubieżnej, brzydkiej. Nasze widzenie jest więc osobliwe, tak jak i sama ta postać: z gruntu zepsute, wadliwe, spaczone, nieodpowiednie. Dlatego to, co widzimy, również należy do świata niewłaściwego. Świat realny się wykrzywia, staje się zbitką tego, co prawdziwe, i tego, co odwrócone. Na obrazie *Lachend paar met een spiegel* (*Śmiejąca się para z lustrem*) przypisywanym naśladowcy Pietera Bruegla wieśniak i starucha – dwie wypracowane w kulturze epoki maski z przestrzeni *theatrum pictorium* – gapią się głupkowato w niewielkie wypukłe zwierciadło⁸⁶⁰. Rozbawiona starucha dotyka palcem swojego odbicia – przygląda mu się z zaciekawieniem właściwym dziecku poznającemu otaczający świat. Starość daje inną perspektywę, w której to, co było nam dobrze znane, na nowo staje się obce. „Starzejąc się / widzimy świat dziwniejszym” – pisał T.S. Eliot. Oto zwizualizowany, zreifikowany gest śmiechu, o jakim była mowa na wstępie. Postać staruchy, owej „najpiękniejszej Diany” (*belissima Diana*), reprezentuje tu sam sposób patrzenia, widzenia świata, w którym nic nie jest takie, jakie się wydaje; w którym sens został zamknięty i odwrócony niczym w pozornie bluźnierczym tekście ludowej przysłówki, będącej parafrazą modlitwy:

⁸⁵⁸ M. Vovelle, dz. cyt., s. 183 nn.

⁸⁵⁹ Cyt. za: J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2007.

⁸⁶⁰ Kolekcja prywatna rodziny De Wolff, Deventer, II poł. XVI w. Zob.: <https://rkdn.nl/en/explore/images/56932> [dostęp: 25.06.2016].

Wszyscy święci pijacy
Módlcie się za nami,
Święty Diable
Módl się za nami⁸⁶¹.

Jest to jednocześnie jeden z dwóch przeciwstawnych, lecz współbytujących modeli „widzenia” i reprezentacji, jakie kształtuje ówczesna kultura europejska: to perwersyjny, degradujący, epatujący brzydotą model kultury Północy, którego podstawą funkcjonowania jest rozumienie przez odwrócenie. Drugi to właściwy kulturze Południa model naiwny, uwznioślający, afirmujący banalne piękno⁸⁶².

Trzeba podkreślić, że negatywne wyobrażenia staruch pozbawione są dowolności – od początku są to obrazy w pewien określony sposób sprofilowane, tj. pozostają elementem ściśle kontrolowanego, wykreowanego, sfabularyzowanego świata na opak: Narragonii, Moronii, Szlarafii, Kukanii, krainy Latarników. Epoka renesansu tworzy w obrazach (czy też za pośrednictwem obrazów) alternatywne, zmyślane, odwrócone światy o strukturze $a - a'$, gdzie to, co pożądane kulturowo (na przykład postulowane treści moralne), oddawane było przez obraz a' budowany na zasadzie odwrócenia obrazu a , pochodzącego z empirycznego doświadczenia otaczającej rzeczywistości. Jego mechanika opiera się na grotesce i hiperbolizacji. Powstaje swoisty obrazowy *świat* wykrzywionych kulturowych odwzorowań zamieszkiwany przez dziwne maski czy typy społeczne: żebraka, chłopą pijaka, roztańczoną chłopkę, womitującego chłopą, wypróżniającego się chłopą, starą rajfurę, dziewczkę łąziebną, młodą kurtyzanę, młodzieńca korzystającego z jej usług, muzyka grającego na dudach lub miechu, staruchy z kądzielą, błazna etc. Wszystkie te sfabularyzowane figury noszą w sobie piętno grzeszności, zachowań amoralnych, występnych. Razem tworzą świat wyobrażony, który jest parodią pożądanego stanu bycia. Ów *świat* jednocześnie śmieszy i jest ostrzeżeniem. Nawet jeśli więc rzeczywistość obrazu, zwodząc, sprawia *pozory realizmu*⁸⁶³, to właśnie postać rozwiązłej staruchy, kuplerki i pijaczki, starej błaznicy staje się elementem poświadczają-

⁸⁶¹ P. Burke, *Świat na opak. Rozważania o kulturze ludowej*, w: *Europa i świat w początkach epoki nowożytnej*, cz. 1: *Społeczeństwo, kultura, ekspansja*, red. A. Mączak, Warszawa 1991, s. 76.

⁸⁶² Ma to swoje przełożenie na dwie strategie tworzenia podmiotu tekstowego czy plastycznego: transgresyjną i mimetyczną. Zob. *Wprowadzenie*.

⁸⁶³ Temu problemowi poświęcony jest właśnie rozdział VII.

cym, że to, co widzimy, nie do końca jest prawdą, że to świat fantasmagorii. Szalone i pijane staruchy renesansu to swoiste strażniczki niewłaściwości; to figury, którym odjęta została rzeczywistość. Starannie zamknięte w wypracowanych schematach wyobrażeniowych epoki, zostały oczyszczone z realności⁸⁶⁴. Stając się pełnoprawnymi kreacjami czy podmiotami świata przedstawionego, stały się jednocześnie figurami zaprogramowanymi, bohaterkami pewnych określonych fabuł, tematów i narracji, jak: wesola kompania, wiejski festyn, zabawa w karczmie, karnawał etc. Sztuka wieku XVI wypracowała też różne typy bohaterek – różne maski staruch owego *theatrum pictorium*: (a) karczmarkę-rajfurę, towarzyszkę dudziarza, członkinię wesołej kompanii; (b) diabelską rajfurę, członkinię piekielnej chmary, obecną głównie na obrazach z motywem kuszenia św. Antoniego, wzorowaną na *Invidii* i groteskowych typach jak *Brzydka księżniczka*; (c) karnawałową staruchę, kielbaśnicę. Staruchy zostały więc jednocześnie uwięzione w „ikonicznym stereotypie”, w sferze kultury niskiej, wiejskiej, w przestrzeni karczmy, łaźni, młyna czy piekielnej otchłani. Obrazowa rzeczywistość wieku XVI, operująca językiem gargantuicznym czy grobiańskim, uczyniła z nich figury tyleż wulgarne, co przewrotne, odwrócone. Ich witalność, żywotność, lubieżność, pijaństwo czy szaleństwo jest tylko pozorna. Jest autentyczna tylko na wspak, w języku odwrócenia, gdyż „*Der ist weyß, der sich fur ein narrn zelt*”⁸⁶⁵. Wszak mądrość to, jak napisze Nietzsche, stara błaźnica⁸⁶⁶.



⁸⁶⁴ Tę realność usiłuje przywrócić im sztuka wieku XVII, tak by na nowo zbliżyć rzeczywistość i świat wyobrażeń.

⁸⁶⁵ „Ten jest mądry, który się uważa za błaźna”. H. Folz, *Das Spiel von dem König Salomon und dem Bauern Markolf*, w. 82, w: *Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts*, red. D. Wuttke, Stuttgart 1978, s. 62.

⁸⁶⁶ „Ah, diese tolle alte Närrin von Weisheit!”. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra* (Druga pieśń taneczna, 2). Polskie tłumaczenie Wacława Berenta nie oddaje istoty przytoczonej figury: „Och, o tę szaloną dziewczkę – mądrość twoją!”.